

MANUALI HOEPLI

---

655.2  
L23t  
v.2

SALVADORE LANDI

---

# TIPOGRAFIA

---

II

---

LEZIONI

DI

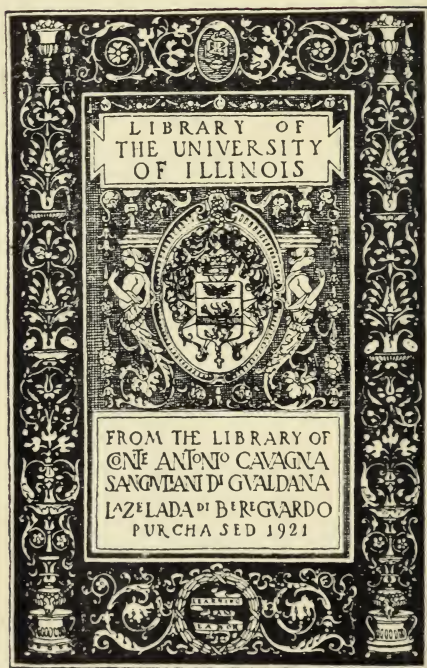
## COMPOSIZIONE



ULRICO HOEPLI  
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA  
MILANO

---

II. E. 42,



655.2

L23t

v.2





# LEZIONI DI COMPOSIZIONE



Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
University of Illinois Urbana-Champaign

MANUALI HOEPLI

---

SALVADORE LANDI

---

# TIPOGRAFIA

---

II

---

## LEZIONI DI COMPOSIZIONE

AD USO

DEGLI ALLIEVI

E

DI QUANTI FANNO STAMPARE

CORREDATE

DI FIGURE E DI MODELLI



ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA  
MILANO



## AVVERTENZA

---

Era mia intenzione - lo dissi in queste pagine - di far seguire alle *Lezioni* un VOCABOLARIO TIPOGRAFICO, cui sto da vario tempo compilando; ma vista l'ampiezza che il medesimo è andato di mano in mano prendendo - sì da superare ogni mia previsione - ho dovuto rinunciarvi per restare nei limiti economici assegnati a questo libretto.

S. L.

655.2

L23T

v.2

## INDICE

AL LETTORE .. .. .	Pag.	I
CINQUANT'ANNI FA . . . . .		5
LEZIONE I. ....	Tipografia - Significato della parola - Ori-	
	gine dell'Arte .. .. .	19
— II. ....	La cassa . . . . .	30
— III. ..	Il carattere .. .. .	37
— IV....	Carattere da opere .. .. .	43
— — ..	Dei diversi caratteri da opere .. .. .	45
— — ..	Dei caratteri da frontespizi .. .. .	50
— V. ....	Del punto tipografico e dei vari corpi dei	
	caratteri .. .. .	51
— — ..	Della tacca dei caratteri .. .. .	53
— — ..	Varietà della tacca .. .. .	55
— VI....	Del vantaggio .. .. .	56
— — ..	Della balestra .. .. .	58
— — ..	Del compositoio .. .. .	60

LEZIONE VII...	Delle interlinee .. .. .	Pag. 62
—	VIII.. Dell' originale e della copia .. .. .	68
—	— .. Della lettura dell' originale .. .. .	71
—	IX... Degli spazi e della spaziaggiatura . . .	75
—	X.... Della divisione .. .. .	89
—	— .. Di un libro senza divisioni . . . . .	94
—	— .. Di un metodo di composizione utile per lavori sottoposti a molte e rilevanti correzioni .. .. .	96
—	— .. Un'idea stramba sulla composizione dei giornali.. .. .	98
—	XI... Della giustezza .. .. .	101
—	— .. Della composizione in generale .. .. .	103
—	— .. Della composizione andante . . . . .	104
—	— .. Come si compone e come si diviene com- positori svelti . . . . .	106
—	XII... Dell'aggiustatura delle righe .. .. .	112
—	XIII.. Di alcune regole da osservarsi nella com- posizione andante .. .. .	121
—	— .. Della composizione senza interlinee ..	129
—	XIV.. Del refuso e del malinteso .. .. .	131
—	— .. Del pesce e del doppione .. .. .	133
—	— .. Del capoverso .. .. .	134
—	— .. Della iniziale . . . . .	137
—	— .. Del righino .. .. .	141
—	XV... Dei segni d'interpunzione .. .. .	143
—	— .. Delle abbreviature . . . . .	151

LEZIONE XVI. ..	Delle bozze di stampa: come si face-	
	vano e come si fanno .. .. .	Pag. 154
— — ..	Rulletto da bozze antico e torchietto	
	moderno .. .. .	156
— — ..	Della setola: come si puliscono le	
	composizioni .. .. .	158
— — ..	Della correzione in piombo .. .. .	159
— XVII. ..	Del trasporto della composizione e suo	
	miglior metodo .. .. .	163
— XVIII. Dei caratteri di fantasia e del loro im-		
	piego . . . . .	168
— XIX. ..	Della scomposizione andante .. .. .	178
— — ..	Un consiglio del signor Claye .. .. .	183
— — ..	Della scomposizione dei lavori diversi	184
— XX. ...	Dell'impaginazione dei volumi.. .. .	186
— — ..	Del formato dei libri più in uso e loro	
	dimensione . . . . .	190
— — ..	Come si riquadrano i titoli .. .. .	195
— — ..	Dei mozzini e loro disciplina .. .. .	197
— XXI. ..	Della riquadratura e dell'allineamento	
	dei caratteri .. .. .	198
— XXII. ..	Del sommario e sua varietà .. .. .	205
— — ..	Dell'indice e delle sue complicazioni .	206
— XXIII. Della segnatura semplice e ragionata ..		217
— — ..	Della correzione delle bozze.. .. .	220
— — ..	Tavola dei segni di correzione e loro	
	applicazione pratica . . . . .	222

LEZIONE XXIV..	Del foglio di stampa .. .. .	Pag. 225
— —	.. Del mettere in macchina .. .. .	227
— —	.. Della marginatura .. .. .	235
— —	.. Nome dei margini d'un libro .. .. .	237
— XXV ..	Costo della composizione . . . . .	240
— —	.. Composizione liscia e composizione complicata .. .. .	246
— —	.. Costo d'una pagina in diversi carat- teri e in diversi formati .. .. .	249
— —	.. Costo complessivo d'un foglio di stampa	250
— —	.. Prospetto di due caratteri interlineati da uno a quattro punti . . . . .	252
— XXVI..	L'ultimo ritrovo - Le glorie dell'arte - L'igiene del corpo .. .. .	254





## AL LETTORE

---

Con queste Lezioni alla buona, proseguendo il concetto medesimo a cui mi studiai d'informare il mio precedente libretto che s'intitola *Guida per chi stampa e fa stampare*,<sup>1)</sup> mi rivolgo specialmente agli allievi compositori, come quelli che hanno maggior bisogno di attingere prontamente alla matura esperienza d'un uomo invecchiato in quest'arte, tutti quegli insegnamenti e consigli ed aiuti che riguardano le minute particolarità tecniche della composizione tipografica. Ma, e voglia il cielo che la mia non sia una vana speranza nè il grande amore per questa bell'arte impressoria mi renda cieco, il mio pensiero travalica desiderosamente la schiera degli allievi compositori, e vola anche ad altri, con

---

2) Hoepli, Milano, 1892.

1. — *Man. dell' Allievo Comp. tip.*

lieta fiducia di far cosa valevole a quanti con quest'arte hanno relazioni e interessi. Letterati e scrittori e pubblicisti, che passano tanta parte della loro vita tra il proprio lavoro intellettuale e la materiale traduzione di esso nelle forme della stampa; i librai e gli editori, che al magistero accorto e sapiente dell'arte tipografica debbono chiedere il più e il meglio de' loro buoni successi; il giovine studioso e la colta signora, che con trepida ansietà affidano ai nostri torchi i prodotti dell'agile ingegno e del sentimento vivace; tutti coloro insomma, che obbedendo a un bisogno dell'intelletto, in un modo o in un altro, debbono ricorrere al lavoro di quest'arte meravigliosa; ed ancor quelli che, affatto impreparati, per bizzarria di casi si ritrovino ad avere interessi con un'azienda tipografica: tutti quanti, io spero, in queste pagine di pareri, consigli e insegnamenti intorno alla composizione posson ricercare e trovare qualcosa che faccia per loro, senza bisogno di interrogare ogni volta un oracolo tecnico, e senza il pericolo di restare perplessi per non intenderne i misteriosi responsi. Da queste lezioni anch'essi facilmente sapranno, ad esempio, le proporzioni da darsi alle pagine di qualsivoglia formato; sapranno come regolarsi per la pronta e

chiara correzione delle bozze; sapranno che cosa significa e che cosa richiede di cure e diligenze l'impaginazione del testo, la disposizione delle note e dei titoli, quella delle cifre arabe e delle romane, la spazieggiatura delle parole e dell'interpunzione: dalle quali cose in gran parte dipendono la ragionevolezza il buon gusto e la grazia della buona stampa, che dovrebbero avere a cuore editori e scrittori ad un tempo.

E non basta; chè anche i misteri del *punto tipografico* e del *corpo* dei caratteri, del *formato* e della *giustezza*, dei *margini* e del *foglio di stampa*, cesseranno d'esser misteri; e quindi gli equivoci e gl'inganni, meditati o involontari, fra clienti e tipografi diverranno sempre meno frequenti. Non accadrà più allora, che, parlandosi del *foglio di stampa*, il committente lo creda di sedici pagine e lo stampatore lo intenda di otto; e sarà difficile che alcuno domandi il *corpo nove* se desideri il *dodici*, poichè in queste pagine si ritroveranno i campioni di ogni carattere indicato per *corpo*. E diverrà chiara e familiare anche ogni altra parte del linguaggio tecnico, sì che sarà facilmente evitabile il frantendere per un *pesce* il *refuso*, e lo scambiare il carattere *aldino* col *normanno*, o questi due con l'*egiziano* o

col *lapidario*, i quali, benchè omogenei fra loro, son diversi per forma, per occhio, per grazia. Così di mano in mano anche gli scrittori e gli editori, non solamente per queste agevolezze saranno in grado di far da sè stessi a un bel circa il prezzo della composizione andante, ma potranno ancora acquistare un'idea chiarissima e sufficiente di tutti quegli accorgimenti geniali che son necessari a rifinire con arte l'opera del compositore. E se essi per fatto mio non diverranno anche di scienza tipografica, teoricamente acquisteranno una più sicura e piena consapevolezza di quest'industria, che ha così stretti vincoli con la nobile loro professione. Gli editori massimamente, con l'opera loro di vigilanza e di freno, avranno edizioni più eleganti e corrette, ed insieme concorreranno a restituire alla tipografia italiana, mediante l'unità di metodo, quella fisionomia nazionale che ebbe in passato, e che oggi è soltanto un lontano ricordo!

Per questo fine, agognato con ardente sospiro di cittadino e di lavoratore, io mi confido aver fatto cosa non disutile con queste mie modeste *Lezioni*.

Firenze, marzo 1896.

S. LANDI.

---



## CINQUANT' ANNI FA ....



Che io sono ormai vecchio – cari ragazzi miei – ve ne sarete già accorti facilmente. Anche quelli che non hanno veduto il colore de' miei capelli e della mia barba, l'avranno indovinato dal tono paterno che ho preso indirizzandomi a voi.

Cinquant'anni addietro, questo tristo privilegio della barba bianca mi avrebbe conferito un'autorità grandissima sull'animo vostro; ed anche una abbastanza estesa sulla vostra testa.... considerata come un semplice bersaglio da scapaccioni!

Oggidì la vecchiaia ha perduto – senza che io me ne lamenti troppo – molti de' suoi privilegi; ma ne ha conservato uno di sicuro : quello di poter raccontare le vicende del passato, per insegnamento, e diciamo magari per divertimento, di chi si gode la vita più larga e più facile del tempo presente.

Fate conto, ragazzi miei, che gli anni di questo ultimo mezzo secolo io li ho passati tutti nell'officina nella quale voi oggi mettete il piede per la prima

volta. E ci entravi come oggi ci entrate voi, ragazzo e apprendista, povero, solo, senza raccomandazioni, senza appoggi, per la volontà e per la necessità d'imparare un mestiere che mi aiutasse materialmente e moralmente a diventare un uomo. Io vi posso raccontare, e vi racconterò, per filo e per segno, che vita fosse cinquant'anni addietro, quella del *ragazzo di stamperia*; e voi ne farete il confronto con la vita che mena oggi l'*apprendista tipografo*, e che di certo vi sembra dura, faticosa ed ingrata. Dal paragone, io spero, sorgerà in voi qualche conforto a lottare colle difficoltà inevitabili a tutti i tirocini, e qualche virtù di rassegnazione a soffrire i mali inseparabili da tutte le vicende umane. E vedrete che ci vuole oggi molto meno coraggio per sopportare le mossaccie dei compagni, i rimproveri dei lavoranti e i rabbuffi del *principale*, di quello che ci volesse in passato per avvezzarsi alle angherie dei *compositori*, alle prepotenze manesche dei *proti*, e ai capricci e alle furie del *padrone*.

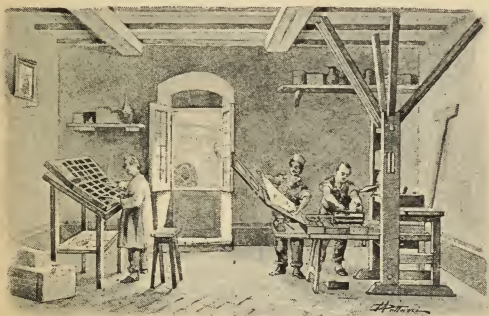


Essere accettato per *ragazzo* in una stamperia di cinquant'anni fa, era una cosa facilissima. A quei tempi il *padrone* non guardava tanto pel sottile e non andava a squattrinare tante cose: nè che indole aveva il fanciullo, nè qual grado d'istruzione avesse raggiunto. Della prima, per quanto recalcitrante, trionfavano presto gli scappellotti e le nerbate; la seconda, anche in un analfabeta veniva da

sè, a poco per volta, a furia di raccattare le *lettere* cadute per la terra e di gettar gli occhi sulle *bozze* portandole in su e in giù.

Un *ragazzo* non era allora un operaio e forse nemmeno una creatura.... era uno strumento, un arnese, una macchinetta per fare tutti i servizi, magari sforzandone un po' i congegni per adoperarlo in tutte le faccende faticose che oggi disimpegnano i facchini, compresa quella di *rullare* i *bottelli*, cioè di stendere l'inchiostro con un cilindro sulle forme del carattere impaginato.

Se aveva buona volontà, se imparava presto a compitare e a leggiucchiare sui fogli stampati, sodisface-



vano al più grande dei suoi desideri mettendolo alla cassa.

Da quel momento soltanto diventava un vero fattorino di tipografia, e lo chiamavano lo *stampato-*

*rino*. Ma tutti i vantaggi finivano col titolo. La promozione non lo liberava punto dall'obbligo di continuare a fare i servizi e a disimpegnare le più umili e penose faccende; la maggior parte delle quali non aveva nulla che vedere coll'arte tipografica propriamente detta.

Ve ne darò un'idea più esatta passando in rassegna le sue incombenze nell'ordine in cui mi ritornano alla memoria.

1.<sup>o</sup> Tutte le mattine che Dio metteva in terra doveva andare all'alba a casa del *padrone*, a prendere le chiavi, per riportarcele poi la sera, dopo chiuso bottega. La sua *giornata* cominciava dunque un'ora prima e finiva un'ora più tardi di quella di tutti gli altri operai; e durava dal sorgere del sole fino.... a quando piaceva al principale di metterlo fuori dell'uscio, colle chiavi da riportare a casa sua.

2.<sup>o</sup> All'apertura, e innanzi che arrivassero i lavoratori, doveva spazzare la stamperia da cima a fondo, raccattare le lettere seminate per la terra, e ripulire le padelline delle candele di sego che nelle lunghe veglie invernali servivano tanto ai compositori, quanto ai torcolieri e ai librai. L'olio, a quei tempi, era un lusso che non si permettevano tutti; e il sego, che colava e sbrodolava giù per i candelieri, rendeva quell'affare della ripulitura una faccenda disgustosa, che non finiva mai.

3.<sup>o</sup> Arrivati gli operai e cominciato il lavoro bisognava *rullare* al torchio quando faceva comodo,

o quando mancava un *rullatore* o un *battitore*. Mettere un ragazzo basso di statura, colle mani piccole e delicate, a fare dinanzi al torchio il mestiere di un uomo dalle mani indurite e callose nel diuturno esercizio d'una medesima operazione, voleva dire moltiplicare per una povera creatura la fatica e la pena.... eppure bisognava *rullare* qualche volta delle giornate intere, facendo forza in punta di piedi, sentendosi bruciare le dita delle mani come tizzi di fuoco, e alzare le vesciche sulla pelle!

4.<sup>o</sup> Dalla mattina alla sera, servire di tutto punto gli operai in qualunque cosa, in ogni circostanza, per qualunque capriccio.... Corri al *botteghino* per giuocare un ambo al lotto.... scappa a casa a fare un'imbasciata.... arriva dal legnaiuolo a riprendere una *cassa* accomodata.... vola dal pizzicagnolo a pigliare da colazione.... e tira via, e pena poco, e bada ai resti, e fatti servir bene!... Dio guardi se per una crazia<sup>1)</sup> di pane o per un soldo di mortadella la porzione era scarsa oppure la roba poco appetitosa. Gli scapaccioni, le pedate e gli schiaffi piovevano giù come la grandine!... Era un terzetto intonatissimo!

5.<sup>o</sup> Tutti i giorni, alla solit'ora, pioggia o vento, solleone o neve che fosse, andare a casa del *proto* a prendergli il desinare, e tornare di rincorsa perchè la minestra si mantenesse calda e lo stufatino non

---

<sup>1)</sup> Piccola moneta del Granducato di Toscana, eguale a sette centesimi di moneta italiana.

arrivasse rassegado. Per il ragazzo il tempo di riposarsi e di mangiare non veniva mai.... sempre le gambe in capo, sempre un boccone all'arrabbiata correndo, scappando, mezzo sull'uscio e mezzo per la strada!...

6.<sup>o</sup> Toccava anche a lui mettere i fogli in *pressa* e dare una mano a stringer questa ed a chiuderla, insieme ad altri quattro o cinque compositori e torcolieri. La *pressa* è una macchina destinata a *premere*, a comprimere, a stringere fortemente, fra due superficie piane, che si possono a volontà ravvicinare, una certa quantità di fogli stampati e bene asciutti, allo scopo di renderli bene stesi e lisci. In italiano si dovrebbe chiamare uno *strettoio* o un *torcolo*; ma la prima parola è più in uso per le macchine destinate a spremere le vinaccie e le olive, e la seconda fu scartata dal vocabolario delle stamperie forse perchè somigliava troppo a *torchio* e c'era il caso di far nascere una confusione. La chiamarono *pressa* e ormai *pressa* rimane. Oggi è di ferro e si muove per meccanismi con poca fatica; allora era di legno, detta *a vericello* perchè si stringeva mediante una lunga vite, che aveva l'apparenza di un verme allungato, donde *vermicello* e poi *vericello*, per corruzione. Per ottenere da quella baracca di legname una stretta sufficiente ci voleva una fatica del diavolo, e gli operai grandi e grossi si divertivano a fare spolmonare il *ragazzo* che sudava a goccioloni anche d'inverno.

7.<sup>o</sup> E alla fine di cotesta giornata laboriosa, che durava per lui tredici e perfino quindici ore,

– visto che mezzo secolo fa non si conosceva *orario* nelle officine, nè la voglia di lavorare era inceppata sotto pretesto di libertà – il povero *stampatorino* vedeva andar via ad uno ad uno i lavoranti, e rimaneva ultimo ad aspettare il *padrone*, che facendo tutto il suo comodo, gingillandosi, chiacchierando cogli amici, dando un'occhiata qua e là, non si decideva mai a chiuder bottega. Finalmente anco lui si moveva, metteva il catenaccio... e consegnava le chiavi al ragazzo perchè glie le portasse a casa; magari attraversando di corsa tutta la città, con una fame in corpo che gli faceva perdere il lume degli occhi e gli rimescolava le budella solamente a pensare alla minestra. Felice lui quando, prima di tornare a casa sua, non gli toccava di portare le *bozze* di stampa a qualche autore.



La ricompensa di tante svariate fatiche era sempre una sola: rimproveri e imprecazioni per la più lieve negligenza; per un errore poi, per un lamento, per una spallata, per un moto di sdegno, scapaccioni e schiaffi a bizzeffe; schiaffi e scapaccioni il cui romore suscitava l'ilarità di tutti gli operai di stamperia. Il *ragazzo* se li pi-





gliava in santa pace, e piangeva pianino per paura di peggio. Perchè alle volte c'era anche di peggio!...

Se la mancanza era più grave, se il fattorino spedito fuori in commissione s'era trattenuto più del bisogno a respirare una boccata d'aria, o si era lasciato sedurre dalla tentazione di un *castello di burattini* su qualche piazza del vicinato... allora, al ritorno in tipografia, trovava preparato ogni cosa per un *funerale solenne*.



Il *proto*, appostato vicino all'uscio, lo acchiappava come si direbbe, a volo; con un paio di labbrate striscianti gli levava dalla faccia il sudiciume dell'inchiostro.... e l'ultimo sorriso dell'allegria; e poi con una rabbia bestiale, armata la mano d'un mazzo di *funi* tolte in magazzino alle balle della carta, tirava giù alla cieca colpi furibondi sul magro corpicino del monello, che urlava, guaiva, si divincolava, scappava, potendo; perseguitato e raggiunto dalle terribili fu-

nate, la cui somministrazione si chiamava con uno spiritoso giochetto di parole, *il funerale*. Per i lavoratori – sempre così occupati – la punizione del ragazzo era un passatempo, un intermezzo, uno spettacolo, una *cerimonia* divertentissima. Al primo grido del piccolo martire esplodeva per tutta l'officina uno schiamazzo di grasse risate. Poi, perchè il *funerale* fosse più in carattere, di dietro ai filari delle casse, le voci squarciate e sghignazzanti imitavano un doppio di campane sonanti a morto; un *din don don* prolungato che cresceva di tono quanto più gli urli del frustato salivano agli acuti!...



Coteste scene, ragazzi miei, io le veggo ancora dinanzi ai miei occhi; e negli orecchi mi rimbomba tuttavia, dopo cinquant'anni, l'eco di quelle risate oscene e di quegli urli strazianti. La vittima non aveva altro sfogo che quello di piangere lacrime di dolore e di rabbia in un cantuccio, senza lamentarsi con nessuno, neppure col babbo e colla mamma, che, secondo le idee di quei tempi, se avessero saputo della punizione, avrebbero aggiunto una coda al funerale!... I ragazzi allora avevano sempre *torto*; specialmente quando avevano ragione, e quando il gastigo barbaro e crudele era, per giunta, immeritato ed iniquo; il che pure accadeva talvolta.

Ah! iniquo, sì..... iniquo anche perchè non era sempre un gastigo!... Non di rado era tristo rigurgito di

odio, di antipatia ingiusta, di gelosia bassa e codarda, scaturito da un'anima di fango. Io lo rammento un povero ragazzo - che non voglio nominare perchè queste pagine non piglino il colore d'un serotino sfogo di vendetta - un povero ragazzo intelligente e mansueto, colpevole soltanto di capire le cose alla prima e d'essere adorato dai suoi buoni genitori.... io lo rammento perseguitato e torturato dal figliuolo invincibilmente ciuco e malvagio d'un *padrone* severo, che di soppiatto, a tradimento, all'improvviso tempestava la sua vittima di pizzicotti, di schiaffi, di pugni, di pedate negli stinchi.... E il poveretto, senza difesa, senza possibilità di prender la sua rivincita, fuggiva la sera tardi da quell'inferno di bottega, e accovacciato nel vano d'un portone o nell'angolo di un vicolo oscuro, singhiozzava e gemeva in una mezz'ora di terribile angoscia. Quante volte l'ho veduto d'inverno, colle mani assiderate, colla pelle squarciata dai geloni, tenuto solo, prigione in tipografia, al lume d'una candela di sego, a lavorare fin dopo la chiusura dei teatri, sotto pretesto che non aveva finito il suo compito.... quello di tirar su centocinquanta righe di quel piccolissimo carattere che allora si chiamava *testino* !...



Eppure i ragazzi d'allora, non erano fatti d'un'altra carne nè d'un altro sangue dei ragazzi d'oggi, che brontolano se si mandano in giro a fare un servizio o a portare le *bozze* agli autori; che si ribellano se per una settimana sono lasciati a *scomporre*!...

Si direbbe, quasi, che quella vita di fatiche e di stenti ha contribuito a formare buoni operai, e ha dato all'arte dei nostri giorni i suoi più lodati cultori, i suoi ordinamenti più razionali, più pratici, più conformi alla progredita civiltà.

A quella scuola aspra e dolorosa i tipografi d'oggi, che erano i ragazzi d'allora, impararono il segreto del lavoro indefesso, della volontà pertinace, del coraggio contro le avversità, della disciplina, del risparmio; a quel tirocinio penoso si acuirono gl'ingegni, si fecero più gagliarde le vocazioni, e si prepararono i successi con la pazienza e con la modestia.



E per finire, come ho cominciato, con un ricordo tutto personale, narrerò come il mio amor proprio fosse atrocemente ferito dallo scoppio d'ira e di sdegno con cui venne accolta la mia prima *composizione*.



Si trattava d'una storiellina popolare in versi che il *proto* mi aveva assegnato per compito e come lavoro di saggio della mia abilità. Ci avevo sudato attorno parecchie gior-

nate, coll'ardore di un neofita e colla baldanza d'un ragazzo deciso a farsi strada e fiducioso delle proprie forze. Mi sentivo orgoglioso e giubilante vedendo dinanzi a me il frutto delle mie fatiche. Ma stavo tuttavia coll'animo sollevato, trepidante ed ansioso, aspettando il beneplacito dei superiori per mettere la modesta opera mia sotto il torchio e portare ai miei genitori il primo esemplare, gridando: Sono tipografo anch'io.

Il proto intanto cominciò a leggere *in piombo* la storiellina. Guardando la sua faccia che diventava rossa come un pomodoro maturo, la mia si fece pallida e smorta come un panno lavato. Dio mio! A ogni parola costui mi lanciava un'occhiataccia bieca, a ogni riga mi segnava col dito tre.... quattro spropositi.... Poi cacciò un urlo, un urlo addirittura; fece l'atto di attaccare un morso alla composizione, forse con l'intenzione di divorarne l'autore, afferro' il *vantaggio*, e con una scarica di moccoli e d'improperi scaraventò ogni cosa contro la parete, a quattro metri di distanza.



Al sentire il colpo, al vedere i caratteri sparpagliati sul pavimento, mi parve che il cuore mi si schiantasse, e il sangue mio zampillasse su quei tipi. Vacillai, cercai un appoggio per sostenermi.... avrei fatto compassione a una tigre.

Il *proto* difatti si calmò, diventò più umano e mi disse con una voce quasi carezzosa, accennandomi il carattere per la terra:

— No, caro mio, quello non è pane per i tuoi denti. Muta mestiere.... raccomandati al babbo.... sei nato per fare il ciabattino.

E quella voce fu ascoltata. Ragazzi d'oggi, che avete tanta presunzione de' vostri alti destini, specchiatevi nel mio esempio. Lasciai la *cassa* e il *compositoio* e mi misi al *bischetto* con la lesina e lo spago. Ma ci rimasi per poco. San Crespino mi rimandò presto a San Bernardo.

Checchè ne dicesse il mio irascibile *proto*, povero Tigri (si chiamava così!), ero nato col bernoccolo dello stampatore!...





## LEZIONE I

Tipografia – Significato della parola

Origine dell'arte

In un *Manuale* come questo, cari ragazzi miei, la storia e l'erudizione non possono trovare altro che un piccolo posto. Pur tuttavia non è ammissibile che si parli di un'arte senza dire qual'è il suo nome, quale lo scopo ch'ella si propone, quali i mezzi che adopera per raggiungere quello scopo, quali le vicende che attraversò dalla sua origine fino ai tempi nostri.

Vi darò tutte coteste notizie in modo assolutamente sommario e in un paragrafo breve breve.



L'uomo è un animale pensante, che esprime i suoi pensieri mediante le parole. Ma le parole non possono essere ascoltate che da un piccolo numero di persone alla volta; e appena pronunziate, il vento se le porta via. È dunque naturale che gli uomini abbiano cercato subito, e presto abbiano trovato, la

maniera di tradurre quelle *parole* in *segni* visibili, rappresentativi dell'idea. È naturale, altresì, che sul principio, e per molti secoli dipoi, cotesti segni non fossero altro che *figure* o *simboli* convenzionali, ognuno dei quali corrispondeva all'idea che si cercava di esprimere, e tutti insieme formavano un *sistema* destinato a far capire agli altri le cose espresse in quel modo.

Vi dirò una volta per tutte, che il sistema adoperato per rappresentare i pensieri con segni visibili si chiama con voce generale *scrittura*, e che in greco *scrittura* si dice *graphe*.

La scrittura fatta per figure e per simboli ebbe nome di *scrittura ideologica*, giusto appunto perchè rappresentava direttamente l'idea, senza l'intermediario della parola; e anche *scrittura geroglifica* in rapporto ai segni di cui era composta, che erano infiniti di numero, diversi secondo i popoli che se ne servivano, e conosciuti solo dai dotti, che a quel tempo erano per lo più i sacerdoti, i quali dell'arte dello scrivere e dell'interpretare la scrittura facevano quasi sempre un segreto e uno strumento di dominio.

Figuratevi che confusione!...

Ma vi fu più tardi chi – ponendo mente alle *parole* colle quali ogni uomo significava i propri pensieri – si accorse che esse risultavano dalla combinazione di un certo numero di suoni, o semplici o composti, ma sempre uguali e perfettamente distinti fra loro. E si immaginò di rappresentare con un *segno* cia-

scuno di quei *suoni*; per guisa che la *scrittura*, combinando insieme i *segni* come l'uomo combinava insieme i *suoni*, venisse a rappresentare non più direttamente l'*idea*, ma l'*idea* significata colla *parola*.

Quel giorno fu inventato l'*alfabeto*; cioè: la raccolta sistematica dei *segni* convenzionali rappresentanti i *suoni* della voce umana, dalla cui combinazione si formano le *parole*.



Si dice che l'*alfabeto* sia stato contemporaneamente inventato nell'Egitto e nell'India; donde due sistemi di scrittura affatto diversi: uno egiziano, l'altro indiano.... ma noi faremo bene a lasciare coteste ricerche agli archeologi e agli storiografi.

Una volta inventato l'*alfabeto*, parrebbe che a brevissimo intervallo si fosse dovuto inventare anche la *stampa*; poichè insomma *stampare*, *imprimere*, non è altro che riprodurre per mezzo della pressione, una serie di figure o di segni sopra una materia atta a serbarne l'impronta.

Eppure non fu così. Migliaia e migliaia di anni passarono prima che un'idea così semplice balenasse alla mente dell'uomo, come applicabile ai segni dell'*alfabeto*; i quali con vocabolo più proprio si chiamano *lettere*.

E notate bene che nel lungo volgere dei secoli e nel progredire della civiltà, gli uomini si avvicinarono molto a quell'idea tanto semplice, e la rase-

tarono quasi; dimodochè si può asserire che sotto un certo aspetto e in certe forme speciali, la stampa non fu sconosciuta agli antichi. Il *marchio* con cui si bollavano i condannati, o gli schiavi, o i bestiami; il distintivo di fabbrica impresso sui mattoni e sulle terre cotte; le indicazioni segnate sulle tessere teatrali; le sigle e le iniziali incise sui sigilli per servirsene invece della firma alla sottoscrizione di atti pubblici e privati, erano tutti artifizi che si accostavano assai al sistema di stampare. Ma c'è di più. I Chinesi stampavano addirittura dei volumi, riproducendo sulla carta l'incisione in legno, eseguita a pagina intera, di figure e di segni della loro scrittura ideologica.



In Europa, fino a tutta l'ultima metà del secolo decimoquarto, non si praticava altro modo per moltiplicare gli esemplari di un libro che quello di copiarlo a mano: lavoro questo lunghissimo, dispendioso, troppo spesso scorretto; e tale per ogni verso che si conveniva soltanto alla pazienza dei monaci e alla borsa dei sovrani, dei principi e dei gran signori. Una biblioteca era allora una raccolta di manoscritti, quasi sempre superbamente miniati, oggetto di lusso piuttosto che strumento alla diffusione della scienza e della civiltà.

Sul cominciare del decimoquinto secolo anche fra noi s'introdusse l'arte – diciamo così per intenderci – cinese, del riprodurre figure ed immagini, per lo

più di santi, incise sul legno a pagina intera e fissa; alle quali figure si aggiunse presto il nome del santo, e poi una breve sentenza tracciata in lettere sulla pagina stessa, entro una specie di cartella o di striscia svolazzante che usciva dalla bocca del personaggio rappresentato. Più tardi si stamparono con lo stesso sistema pagine intere di *testo* da intercalare alle pagine di *figure*; e, in ultimo, pagine di solo testo senza immagini; ma sempre a forma intera e fissa scolpita in legno. E poichè in greco il legno si chiama *xylon*, quella maniera di riprodurre gli originali si disse *silografia*, che tanto vale quanto *scrittura in legno*. Così ebbe l'Europa i primi libri non manoscritti, che furono i libri *silografici* di figure e di lettere: questi ultimi più particolarmentè distinti col nome di *Donati*, dalla grammatica latina del Donato che fu la prima impressa con questo sistema.



Ma verso l'anno 1435 Giovanni Gutenberg da Magonza ebbe per il primo l'idea d'incidere ciascuna lettera dell'alfabeto sopra un pezzetto di legno di piccole e sempre uguali dimensioni, per guisa che, combinando in vario modo quei pezzetti di legno e tenendoli insieme stretti, si venisse a formare varie parole, e con queste un certo numero di righe, e con molte righe una pagina; non più intera e fissa, ma composta di tanti piccoli frammenti mobili, ognuno dei quali portava inciso il segno, il modello, la figura, il *tipo* di una lettera.

Ed ecco inventata la *tipografia*: cioè la *scrittura per mezzo di tipi*, ovvero *caratteri mobili*; la più alta, la più sublime, la più importante conquista dell'ingegno umano; il più meraviglioso strumento di civiltà e di sapienza; la forza irresistibile che in poco tempo doveva mutare la faccia ai destini del mondo e incamminarli per nuove vie.

Attribuendo a Giovanni Gutenberg l'invenzione della tipografia io non faccio che seguire la tradizione più comune e più antica e la notizia storica più sicura, meglio documentata e più universalmente accettata per vera.

Il grand'uomo ebbe certo dei cooperatori; prima suoi soci, poi come accade sempre, suoi rivali; un Giovanni Fust o Faust, e un Pietro Schoeffer, che nel 1449 lavorarono con lui, conobbero il suo segreto, perfezionarono il suo materiale, e con lui trasformarono in caratteri di metallo le primitive lettere mobili di legno, e incisero i *punzoni* e fusero i *tipi*, e con lui fecero i primi tentativi di stampa, da principio in libri *xilografici*, in seguito in libri *tipografici*, sempre a caratteri mobili. Cotesti primi tentativi non riuscendo costantemente felici nè fecondi di lauti guadagni, fu necessario cercare nuovi soci e nuovi capitali, confidare ad alcuno i segreti dell'arte nuova, chiamare operai, raccomandarsi a protettori; finchè nel 1468 Gutenberg venne a morte, sei anni dopo che Magonza era stata presa d'assalto dall'Elettore di Nassau, e l'officina devastata, e gli operai fuggiti e rifugiati in Italia, in Germania ed in Francia.

Fust e Schoeffer continuarono però l'arte tipografica per conto proprio e col loro nome stamparono i primi libri che videro la luce in Europa; ma gli operai loro, esulando, portarono seco una gran parte dei segreti industriali, i quali, sebbene confusi e manchevoli, pure bastarono a diffondere rapidamente da per tutto i principii costitutivi della tipografia.



Così nacque allora, e per varie cause si mantenne più tardi una gran confusione circa i primordi della tipografia, e Magonza, Strasburgo, Haarlem si contesero il vanto di aver dato i natali al vero inventore; e Fust, Schoeffer e Coster disputarono a Gutenberg la gloria della sua scoperta.

Meglio e più rapidamente e con più lieta fortuna che altrove, l'arte tipografica fece prodigiosi progressi in Italia, dove la luce del rinascimento irradiava al cominciare del secolo decimoquinto le menti; dove Principi mecenati, Prelati illustri, poeti e letterati e scienziati di chiara fama favorivano lo sviluppo dei buoni studi e con ogni maniera di protezione agevolavano la stampa dei buoni libri. Basti il dire che prima della fine del 1480 ottantadue città italiane avevano officine tipografiche; mentre nella stessa Germania non ve n'erano ancora più di nove; e valga per tutti i tipografi italiani ricordare quel Bernardo Cennini orafo fiorentino che nel 1471, senza alcuna cognizione dei segreti dell'arte, alla

sola vista di un libro stampato con tipi mobili, indovinava ogni cosa, fabbricava i punzoni, fondeva i caratteri, e pubblicava il suo primo volume del *Comento Serviano al Virgilio!*...



Ed ecco che anche l'Italia si affanna per rivendicare a Panfilo Castaldi e alla città di Feltre l'onore dell'invenzione della tipografia. Nè la Francia poteva ristarsi dall'accampare uguale pretesa per Avignone; dove un tal Procopio Waldvogel, orefice di Praga, sarebbe stato il precursore del Gutenberg....

Ma di coteste favole è inutile parlare più a lungo. La storia ha ormai per sicuri documenti consacrato alla riconoscenza del mondo, per la più utile invenzione dell'età moderna, il nome glorioso di GIOVANNI GUTENBERG da Magonza. Noi italiani contentiamoci della gloria minore; ma pur tuttavia splendida ed incancellabile, di aver dato all'arte tipografica ancora bambina i suoi più valorosi e illustri cultori.



Il primo libro stampato in Italia con tipi mobili venne alla luce nel Monastero di Subiaco, coi torchi che vi montarono due operai profughi tedeschi: Corrado Sweynheim e Arnolfo Pannartz; i quali accolti, aiutati e protetti da quei bravi Monaci, pubblicarono successivamente la grammaticetta latina del *Donato*, i tre libri *De Oratore* di Cicerone, ed un *Lattanzio*,

che fu il primo volume stampato con caratteri romani, e segnato con data certa (30 ottobre 1465).

E da Subiaco que'due bravi operai, con gli scolari che si erano prontamente formati, passarono, verso la fine del 1467, a Roma; dove al principio del 1500, stando a quanto ne dicono gli storici, già lavoravano trentasette tipografie.

In quello scorcio del secolo xv l'arte tipografica rapidamente si propagò per tutta la penisola: a Venezia, per Giovanni di Spira (1469), a Milano col Minuziano (1470), a Foligno per Emiliano degli Orsini (1470), a Firenze per Bernardo Cennini (1471), e in quell'anno medesimo a Verona, a Treviso, a Bologna, a Ferrara, a Napoli, a Pavia; poi subito a Cremona, a Padova, a Mantova, a Mondovì, a Jesi, a Fivizzano; per opera di coraggiosi iniziatori italiani o stranieri, per non farvi qui una lunga litania che difficilmente riterreste a memoria. I più studiosi fra voi li troveranno nei volumi che narrano le vicende e le glorie dell'arte tipografica, o che trattano specialmente della *bibliografia*; volumi che troverete a centinaia nelle pubbliche *biblioteche*.

Io mi contenterò di accennarvi - così di passata ed a solo scopo di spiegarvi le parole di cui mi servo - che *biblion*, in greco, significa *libro*: onde la *bibliografia* è la scrittura che si occupa dei libri; come *thece* vuol dire *custodia*, per cui *biblioteca* è il luogo nel quale i libri si custodiscono.

Ma non chiuderò questo scritto senza registrarvi i nomi dei *tipografi* antichi più illustri, le cui *edi-*

zioni sono più universalmente e più meritamente tenute in pregio; per guisa che con aggettivi derivati dal loro nome istesso si sogliono oggi indicare sia i volumi stampati secondo il modello che essi ne lasciarono, sia le varie foggie dei tipi di cui essi si servirono a stampare i loro volumi.



Primi fra tutti i *Manuzii*, illustre famiglia di figliuoli e nepoti di quell'Aldo Manuzio che a Venezia fondò nel 1494 la sua celebre officina tipografica, onde più tardi i tipografi chiamarono *caratteri aldini* quelli da lui inventati e adoperati, ed *edizioni aldine* quelle uscite dalla sua tipografia. E basti una volta per tutte avvertire che si chiama *tipografo* colui che *scrive coi tipi*: ovvero sia, che *stampa*; e la parola *edizione* formata da un verbo latino composto che significa *dare fuori*, tanto vale quanto *pubblicazione*.

Ai *Manuzii* di Venezia si agguagliarono presto i *Giunti* della famiglia di Lucantonio Giunti, che fiorirono contemporaneamente a Venezia e a Firenze; i *Grifi* e gli *Stefani* che riuscirono celebri in Francia; gli *Elzeviri* in Olanda, che furono dodici, tutti discendenti e discepoli di Abramo Elzevir; e poi il *Giolito* e il *Marcolini* di Venezia; il *Cennini* e il *Torrentino* di Firenze; il *Bladi* di Roma; il *Tompson* e il *Baskerville*, inglesi; l'*Ibarra* spagnuolo; il *Comino* di Padova, il *Bodoni* di Parma, nato a Saluzzo; il quale ultimo raccomandò il nome suo a splendide

edizioni stampate con tipi di elegantissima e nitidissima forma, e perfino ad una foggia speciale di legatura dei fogli in volumi.



Dei più moderni taceremo per non andar troppo in lungo. Il cammino glorioso percorso dalla stampa in quattro secoli e mezzo all'incirca è pieno di vicissitudini e di peripezie a raccontare le quali, magari in succinto, basterebbe appena un intero libro come questo. Ma ad ogni modo io non potrei essere degno storiografo di coteste varie e trionfali vicende. Nel mio modesto programma entrava solo come *introduzione* un cenno sulle origini e sulle trasformazioni dell'arte tipografica; nella quale le invenzioni più recenti hanno introdotto una teorica ed una pratica affatto nuove, e hanno reso possibili le meravigliose eleganze del libro moderno contenute entro un limite di prezzo accessibile a tutte le borse.

Così dal rozzo *incunabulo*, cioè dal volume uscito nei primi tempi, quasi dalla *cuna* della tipografia, e pregevole per una certa vaga semplicità di grossi caratteri e di ingenuie illustrazioni, siamo oggi arrivati alla splendida *edizione di lusso* preziosa per candore e per lucidità di carta; venusta per capricciosa varietà e per eletta forma di tipi; artistica per sapiente combinazione di inchiostri, di ori, di vernici, di tinte; ricca di vignette e di tavole riprodotte dai disegni e dai dipinti originali con tutti i procedimenti della fotografia applicata a servizio della stampa.

E siamo giunti ai prodigi del giornale quotidiano, in poche ore tirato a centinaia di migliaia di copie e venduto per pochi centesimi a milioni di lettori.

Oggi la stampa si chiama il *quarto potere dello Stato*; ma voi, cari ragazzi miei, non vi lasciate tentare per questo dalla superbia. Sarebbe il solo peccato mortale che non vi tornerebbe bene a viso!... Voi sarete un giorno gli artigiani di quel potente strumento di cui altri è l'artefice; e nella vostra modesta sfera di azione avrete guadagno, agiatezza, lode e tranquillità di coscienza se vi piacerà prima ascoltare i miei insegnamenti, e poi metterli in pratica con buona volontà, con costanza e con serietà di propositi.

Ed ora basta; addio a domani sera.

---

## LEZIONE II

### La cassa

Finora, che vi ho raccontato quelle quattro acca di storia dell'arte tipografica, mostrandovi, nella evocazione di certi ricordi, come attraverso il vetro di una lanterna magica, qualche scena della *vita di bottega* nelle stamperie di cinquant'anni fa, eran tollerabili e fors'anco giustificabili in voi qualche distrazione e qualche sbadiglio. Ma da ora innanzi, che si tratta d'insegnare proprio il mestiere a chi deve

esercitarlo per guadagnarsi il pane, reclamo tutta la vostra attenzione.

I principii sono difficili e noiosi in tutte le cose; ma, appunto perciò, dovete acuire il vostro ingegno per rendervene padroni al più presto. Dunque attenti.



Punto di partenza e pietra angolare di tutto l'edifizio tipografico è la *cassa*.

Da quella comincerà il vostro studio, ragazzi miei; perchè a quella si riferiranno poi sempre tutti gli altri insegnamenti; e per quella si riveleranno – se ne avrete – tutte le vostre attitudini a fare sbocciare i fiori della vostra intelligenza ed a raccogliere i frutti del vostro sapere professionale. Vi avverto, per vostra consolazione, che lo studio della cassa non è così difficile, nè così lungo come sembra da principio.

La cassa è di legno ed è destinata a contenere il carattere. Secondo le officine, voi potrete trovare la *cassa* di due forme: quella a *forma antica* di due pezzi, e quella a *forma moderna* d'un sol pezzo. In ambedue i casi essa è rettangolare, poco profonda e divisa in tanti piccoli scompartimenti di varia grandezza, che si chiamano *cassettini* e ognuno dei quali contiene una lettera, un segno, un tipo diverso.



LA CASSA ANTICA. La cassa di vecchio modello, come vi ho già accennato, è composta di due cassette divise fra loro. Esse servono l'una all'altra di com-

plemento e si collocano sopra lo stesso mobile, detto *castello*: una quasi in piano, cioè leggermente inclinata verso l'operaio che vi sta dinanzi; l'altra in pendenza, come se fosse posta sopra un leggio, e superiormente alla prima.

Quella in piano, più vicina alla mano del compositore, contiene le *lettere minuscole*, gli *spazi*, i *quadrati*, i *segni d'interpunzione* e si chiama *cassa bassa*. L'altra in pendio contiene le *maiuscole*, le *maiuscollette*, i *numeri*, le *lettere accentate* e vari altri segni convenzionali, e si chiama *cassa alta*.

Nessuna regola esisteva in passato circa la misura delle casse. Ogni tipografo le faceva fare a suo piacere, motivo per cui le proporzioni di quelle casse erano variabilissime anche nella stessa officina, in causa della poca attenzione che ponevano i falegnami nell'eseguirle. E questa è la cassa d'antico modello, esistente tuttora in molte tipografie.



LA CASSA MODERNA. Oggi, per causa principalmente dell'invenzione delle macchine, e della incessante moltiplicazione dei *caratteri da opere e di fantasia*, dei *fregi*, delle *vignette*, e di tanti altri accessori ornamentali, i tipografi, obbligati ad ampliare i loro locali, hanno sentita la necessità di ridurre le misure e di modificare la costruzione del mobiliare delle loro officine; per modo che la riforma della cassa era a tale scopo la più indicata, la più utile, la più conveniente. Oggi si costruiscono casse di un sol

pezzo e di più piccole proporzioni, ma più forti, meglio intese, più economiche ed eseguite sopra modelli e misure dati dagli stessi committenti.

Non tutti i tipografi, però, nemmeno delle grandi città, hanno sentito ancora il bisogno di mettersi d'accordo e di rinnovare il materiale di stamperia secondo un modello uniforme; ma non passerà gran tempo che la riforma sarà generale, poichè è imposta dai crescenti bisogni. E così la *cassa del presente....* sarà pur quella dell'avvenire. — Eccovene il modello:

A	B	C	D	E	F	G	á	é	í	ó	ú	æ	œ	
H	I	J	K	L	M	N	)	ſ	l	*	Æ	Œ	Ç	ç
P	Q	R	S	T	U	V	â	ê	î	ô	û	&	/	
X	Y	Z	É	Ê	Ë	espo- nenti	ā	ē	ī	ō	ū	k	j	

à	è	ì	ò	ù	—	»	fi	ffi	e	w	W	À	È	Ì	Ò	Ù
ffi	q	b v		c	d			f	g	1	2	3	4	5		
ff	h									6	7	8	9	0		
fi	m n		o		a			-	,	r	s	sp. fini	!	?		
z							p					spazi mezzani		.		
y	l t		u	i			spazi grossi	qua- dratini	;	:	,	quadrati	q. ton- di			
x																

Fig. 1.

Vi parrà difficile imparare a conoscere in breve tempo — giacchè lo studio della *cassa* è brevissimo — i *cassettini* ove stanno raccolte tante lettere e tanti segni diversi, in modo da poterci correre colla mano

colla stessa celerità del pensiero. Eppure non è così, come vi dirò più avanti. Ora permettetemi una breve spiegazione della cassa stessa.

Come vedete, la parte centrale della sezione inferiore è quella che contiene alcuni cassettini più grandi degli altri e di misure diverse fra loro. Per alcuni cassettini tale irregolarità sta in rapporto alla maggiore o minore quantità di *lettere* uguali che concorrono alla formazione delle parole nella lingua italiana.

Se in qualche momento d'ozio e per vostro svago vorrete levarvi la curiosità di contare tutte le lettere contenute in una pagina stampata, vedrete che le lettere **e a i o**, sono in maggior numero dell'**n t r s l** e queste del **c d u p**, e via scorrendo.

Vi ho detto che la *cassa* s'impara in brevissimo tempo. Ecco come dovete regolarvi. Per prima cosa procurate di tenere a mente la collocazione di tutte le lettere minuscole, dall'**a** alla **z**, prese per ordine alfabetico; poi, senza il modello davanti, le cercherete saltuariamente. Quando vi accorgerete da voi stessi d'esser sicuri; quando la vostra mano correrà senza esitazione a pigliare quella lettera che per provarvi vi nominerà il vostro superiore, allora vi applicherete allo studio delle altre lettere, che sono meno frequenti; come i *numeri*, le *lettere accentate*, i *segni ortografici*, ecc.; farete anche attenzione alla diversità di grossezza degli *spazi*; poi studierete le *maiuscole*, le *doppie* e tutti gli altri *segni* che hanno il loro posto nella cassa.

Per conoscere dove stanno tutte le lettere che si adoperano più spesso, bastano due giorni di studio assiduo. Dopo incominceranno brevi esercizi di composizione e di scomposizione; i primi, copiando un pezzo di *ristampa*, che vi permetterà di familiarizzarvi sempre più colla cassa e di acquistare sicurezza di mano, oltre a quella pratica tanto necessaria per la conoscenza delle lettere in tipo mobile. Al secondo esercizio vi addestrerete scomponendo il già fatto.<sup>1)</sup>

A questo proposito debbo dirvi: che i *tipi* veduti in piombo presentano la loro figura capovolta, come, meglio delle mie parole, vi mostrerà questo *fac-simile*:

## L'Arte della Stampa

Così avverrà che nei *caratteri* minuti confonderete da principio una lettera con un'altra e per esempio: una **r** di bassa cassa vi darà l'idea di una **L** maiuscoletta; e vi succederà altrettanto col **d** che vi parrà il **q**; il **p** vi parrà il **b**, l'**u** lo sbaglierete coll'**n** e viceversa. E finchè non avrete assuefatto bene l'occhio a questo spostamento nella forma usuale delle lettere, tenendole sempre per il medesimo verso, vi

---

<sup>1)</sup> Per questi primi esercizi di composizione e di scomposizione, la cui durata non sarà minore di otto giorni, il carattere più indicato è il corpo dodici tondo.

verrà fatto d'equivocare per la molta rassomiglianza che hanno fra loro. Anche le lettere accentate à è ì ò ù – á é í ó ú vogliono la vostra attenzione; ma studio, pratica e buona volontà vi renderanno presto familiare la scelta dei tipi senza errori. Queste difficoltà l'ho provate io stesso da ragazzo, ma io era di cervice dura; ed a voi non si presenteranno di certo.

Ancora due parole. Se desiderate di farvi un'idea più esatta e più larga del come si presentano all'occhio i tipi in piombo, prendete un foglio stampato da un lato solo; capovolgetelo; guardatelo in trasparenza, ed avrete l'esatta posizione che hanno i caratteri metallici; vedrete cioè che la lettura incomincia sempre da sinistra, ma procede dal basso in alto, per modo che la base delle lettere è volta all'insù.

Quest'esercizio, al quale potete dedicarvi in ogni tempo e in ogni luogo, purchè abbiate degli stampati impressi da una sola parte del foglio, vi porranno in grado di leggere speditamente la composizione in piombo in brevissimo tempo.

Oltre il modello di cassa che v'ho presentato, ne esistono altri speciali per i *caratteri di fantasia*, i *filetti*, ecc., che possono leggermente variare a seconda delle officine.

Ma per darvi queste prime e sommarie spiegazioni ho adoperato vari termini di cui per ora ignorate o conoscete con poca esattezza il significato. Ve li spiegherò nelle lezioni che seguiranno questa, di mano in mano che l'opportunità se ne presenti; ma ad ogni modo voi li troverete riuniti tutti insieme, spiegati

e disposti in ordine alfabetico, a guisa di vocabolario, in fondo a questo libretto. Intanto, buona notte; domani sera vi parlerò del *carattere*.

---

### LEZIONE III

#### Il carattere

*Carattere*, nel senso più largo usato nell'arte tipografica, è il nome generale che comprende la totalità dei tipi occorrenti per esercitare l'industria. — In senso più proprio, la parola carattere significa la intera collezione dei *tipi* di una stessa famiglia e di una medesima proporzione (*forza di corpo*); e anche l'insieme di tutte le lettere, spazi, ecc. che stanno dentro una medesima *cassa*. Nell'officina udrete spesso dire: *Non posso finir questa copia perchè mi manca il carattere*. Il che vuol dire che quel lavorante ha esaurito la provvista di uno o più *tipi* contenuti nei *cassettini* e non può continuare nel suo lavoro.

Il carattere si compone di tante *lettere*, giacchè la lettera ne è considerata come l'unità; e queste, riunite insieme dalla mano intelligente del compositore, servono per riprodurre a stampa uno scritto, un discorso, un libro o qualsivoglia altro concepimento del pensiero tradotto in parole.

Ogni tipo di piombo è un *parallelepipedo* a sei faccie; vale a dire che ha sei faccie, parallele due a due. Per intenderci bene, daremo a quelle faccie dei nomi speciali, cominciando dalle due minori che diremo *superiore* e *inferiore*. Osservate questa figura.

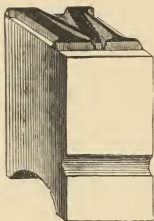


Fig. 2.

La faccia superiore porta in rilievo la lettera propriamente detta, il contorno rilevato della quale si chiama, con ingegnosa metafora, *occhio*. La faccia inferiore, opposta alla lettera, leggermente incavata in larghezza, si chiama *piede*. La distanza che passa fra queste due faccie si chiama *altezza del carattere*. Le faccie che stanno a destra e a sinistra della lettera, nella sua posizione normale, le chiameremo *lateralì*, ma in pratica si dicono di *avvicinamento*, poichè sono le due faccie che stanno avvicinate, cioè aderenti, alle altre lettere. Le ultime due, alla base ed al vertice della lettera stessa, le diremo *anteriore* la prima, e *posteriore* la seconda; e la distanza fra queste due faccie, costituisce la *forza di corpo*.

I parallelepipedi di piombo appartenenti ad uno stesso carattere debbono – come capirete facilmente – avere tutti la medesima distanza, dal *pie*de all'*oc*chio, affinchè quando sono uniti assieme risultino tutti alla medesima altezza. E debbono avere tutti la stessa misura dalla base al vertice dell'occhio della lettera, ossia nel linguaggio tipografico: la stessa *forza di corpo*. Così le lettere di un carattere non possono differire tra loro che nello *spessore*, cioè nella distanza che passa tra le loro due faccie laterali, per le proporzioni più larghe o più strette della figura che rappresentano. La *m*, presi i due punti laterali, sarà più grossa della *n*, questa della *r*, e la *r* più grossa dell'*i*, che fra le lettere è una delle più sottili; come potrete accertarvene se osservate le stesse lettere che vi dò qui sotto capovolte, cioè col *pie*de al posto dell'*oc*chio.

*m* = 

*n* = 

*r* = 

*i* = 

Se non fosse così, e tutte le lettere riposassero nel centro di un parallelepipedo dello stesso spessore, le lettere più sottili resulterebbero stampate a una distanza più grande fra loro, si avrebbero delle allargature come se framezzo ad una stessa parola si fos-

sero lasciati degli spazi e mancherebbe quindi quell'armonia, quella uniformità e tranquillità di colorito che distinguono le pagine di un libro stampato bene, come potrete averne un'idea da questi due esempi, nel primo dei quali, essendo eseguito con un carattere ad imitazione di quelli delle macchine da scrivere, tutte le lettere son fuse su una sola larghezza.

Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualunque

Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualunque posto sull'originale, che accenna il punto dove essi

I caratteri debbono esser perfetti in tutto, ma più specialmente poi nella forza di corpo, nello squadro – cioè nella esatta tagliatura delle faccie ad angolo retto – nelle proporzioni dell'occhio e nell'altezza del fusto, vale a dire nella distanza che passa tra l'occhio e il piede.

Le specie dei caratteri occorrenti ad una tipografia ben fornita sono numerose; e numerose sono le serie dei caratteri d'uno stesso disegno. Una serie può esser composta di otto, nove e più specie, ossia di

otto o nove caratteri di grandezza diversa, pur mantenendo tutti una identica forma.

I caratteri sono da *opere*, da *titoli*, da *fantasia*, da *scrittura*. Quelli da opere servono alla stampa dei libri, dei giornali, delle statistiche, dei rendiconti. Quelli per titoli servono agli occhietti delle opere, ai frontespizi ed alle intestazioni. — Rammentatevi bene che l'*occhietto* (anticamente detto *antiporto*) è quella pagina che nei libri sta avanti al frontespizio; il frontespizio è quello che precede immediatamente il testo, e contiene, oltre il titolo, anche il nome dell'autore, la data e le indicazioni tipografiche; e l'*intestazione* è un rigo di carattere distinto che enuncia succintamente il soggetto della scrittura e sta per lo più in capo alla prima pagina del testo. — I caratteri di fantasia, dei quali il nome stesso v'indica il genere, trovano poi il loro impiego naturale nelle pubblicazioni cui danno occasione le feste pubbliche e private: accademie, balli, nozze, onomastici ed altre occasioni di pubblicazioni geniali. I caratteri da scrittura, cioè quelli che imitano la scrittura a mano, servono per circolari commerciali e bancarie, per partecipazioni e per inviti d'ogni genere. Ma il carattere sul quale si basa l'arte tipografica, il carattere veramente di fondo, è quello da opere, cioè quello che si chiama *carattere romano*.

Si chiamò *romano* fino dai primi tempi dell'arte meravigliosa, perchè non fu che un'imitazione della scrittura degli antichi Romani allo scopo di sostituirlo all'angoloso gotico venuto d'Alemagna. Il

primo libro che fu stampato con questi tipi, ve l'ho già detto parlando dell'origine dell'arte, fu il *Lat-tanzio*, impresso nell'officina di Subiaco, piccola città della provincia di Roma. Ma passiamo oltre.

I caratteri sono fabbricati con una lega metallica malleabile e facilmente fusibile. Questa lega è composta di *piombo*, di *stagno* e di *regolo d'antimonio*. Il piombo è un metallo dei più pesanti, di color bigio scuro, cedevole al martello più di qualsiasi altro metallo; lo stagno ha un color bianco d'argento, ed è più duro e più tenace del piombo; il *regolo d'antimonio* è un minerale metallico bianco e rilucente, fragile, non malleabile, più leggiero del piombo e dello stagno. Infatti un decimetro cubo di ciascuno di questi tre metalli dà i seguenti pesi:

Antimonio . . . . .	Chil.	6.720
Stagno . . . . .	»	7.300
Piombo . . . . .	»	11.400

Con tali metalli si forma quella lega forte e resistente che rende i tipi mobili così singolarmente atti alle operazioni della stampa.

Ma forse vorreste anche sapere come si fondono questi caratteri?... Soddisfare a questo vostro legittimo desiderio sarebbe troppo lungo e difficile per me. Eppoi, ve l'ho a dire schietto schietto?... Ci sarebbe il caso che io chiacchierassi un'ora di seguito su tale soggetto, senza che voi capiste un'acca. La professione del fonditore di caratteri, della quale ho

una tinta superficiale, non è la mia; ad ogni modo, e benchè una visita che voi faceste in una fonderia vi fosse assai più istruttiva della mia breve e perciò incompleta descrizione, me ne sbrigherò in due parole.

I caratteri si *fondono* versando la pasta metallica in una *forma* d'acciaio, nella quale con bell'artificio è fissata una *matrice* di rame; su questa è incavata la lettera che deve formarsi; e così ogni lettera ha la sua propria matrice. Le matrici si ottengono mediante un *punzone* d'acciaio, alla cui estremità è intagliata in rilievo la lettera, destinata a ripetersi sulla matrice e a riprodursi poi sul tipo. Vi sono alcune *macchine da fondere* con le quali la rifinitura dei tipi, prima che sieno pronti per essere consegnati al tipografo, richiede cure pazienti e minuziose; però le macchine d'ultimo modello fondono e rifiniscono completamente e automaticamente i caratteri.

Ma la lezione è stata abbastanza lunga; andiamo tutti a casa. Domani sera vi parlerò del *carattere da opere*.

---

## LEZIONE IV

### Carattere da opere

Iersera vi lasciai colla promessa che vi avrei parlato del *carattere da opere*; eccomi qua a mantenerla. Mantenere sempre, ovunque e con chicchessia la parola data è un dovere; e se non fosse troppa pre-

sunzione la mia, aggiungerei che è anche la dimostrazione d'un carattere.... inteso però nel senso morale. Ma andiamo per le corte.

Ve lo dissi già nella lezione precedente. Si dice *carattere da opere* quel carattere che serve alla stampa dei libri e dei giornali. Il *carattere da opere*, o *carattere comune*, come si chiama nell'officina, deve possedere la forma classica, la grazia, la purezza dei tratti, la regolarità delle distanze laterali, la perfezione dell'altezza, dell'appiombo e della linea. Pregi tutti indispensabili quando il tipografo ami dar fuori belle edizioni.

Ogni carattere da opere ha cinque specie d'alfabeti:

- 1<sup>a</sup> minuscolo tondo
- 2<sup>a</sup> MAIUSCOLO tondo
- 3<sup>a</sup> MAIUSCOLETTA tonda
- 4<sup>a</sup> minuscolo corsivo
- 5<sup>a</sup> MAIUSCOLO corsivo

Le specie dei caratteri da opere esistenti in commercio sono numerose, ma quelle più in uso non sono che tre, cioè:

- 1<sup>a</sup> il romano moderno rotondo;
- 2<sup>a</sup> il romano moderno leggermente allungato;
- 3<sup>a</sup> quello di tipo romano di imitazione antica.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Sono i caratteri che erroneamente vengono designati in commercio col nome di *caratteri elzeviriani*, e coi quali è stampato questo volumetto. Gli esempi, però, sono di romano moderno rotondo.

Il carattere romano moderno rotondo è il più ricercato; vedetelo:

Corpo 6 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualunque posto sull'originale che ac-

Corpo 8 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea

Corpo 9 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un

Corpo 10 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'inter-

Corpo 12 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano va-

Anche il carattere di tipo romano di imitazione antica, il cosiddetto elzeviriano, che serve tanto per la ristampa di libri antichi, quanto per la stampa di libri

moderni, ha delle serie numerose quanto quelle dei caratteri romani moderni; i più usati son questi:

Corpo 6	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualunque posto sull'originale
Corpo 8	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualun-
Corpo 9	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di li-
Corpo 10	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un
Corpo 12	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi

Ora perchè abbiate un'idea esatta della differenza esistente fra i caratteri di tipo romano moderno rotondo, che vi ho mostrato più sopra, con quelli di

tipo romano allungato ed anche perchè il vostro sguardo si assuefaccia a distinguerli facilmente, vi presento qui un saggio di quest'ultimi:

Corpo 7 allungato	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno qualunque posto sull'originale
----------------------	---

Corpo 7 rotondo	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di linea o di un segno
--------------------	--

Corpo 10 allungato	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un
-----------------------	---

Corpo 10 rotondo	OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'inter-
---------------------	--

Come vedete, la differenza che passa fra i caratteri allungati con quelli rotondi è minima, ed occorre occhio sperimentato per distinguerli a prima vista quando sieno separati fra loro. I caratteri allungati sono i più economici per gli editori di opere in prosa, poichè entrando più lettere nella riga, il volume viene a risultare di un numero mi-

nore di pagine, mentre giovano anche alle opere poetiche, con versi lunghi ed in formati piccoli. Voi, figliuoli, procurate di studiarli in tutte le loro parti, affinchè nell'esercizio dell'arte vi sia facile riconoscerli separati, cioè senza il confronto degli altri.



Esistono altri caratteri da opere, tanto romani moderni, quanto romani antichi, della stessa forma di quelli di cui v'ho già dato il campione; ma, perchè più piccoli o più grandi di essi, son meno pratici e così non tutte le tipografie, e nemmeno tutte le fonderie, li posseggono. Io mi limiterò a farvi vedere un saggio dei romani moderni.

Eccoli:

Corpo 3 | Omissione di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea, di un pezzo di

Corpo 4 | Omissione di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano valersi di un'interlinea,

Corpo 5 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per inavvertenza del compositore. Ad impedire queste omissioni i compositori usano

Corpo 14 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causata per

Corpo 16 | OMISSIONE di una o più parole o di righe causa

Corpo 18

OMISSIONE di una o  
più parole o di rig

Corpo 24

OMISSIONE di u-  
na o più parole

Fra questi, i più adoperati sono il corpo 5 e il corpo 14; il corpo 3 e il 4 sono caratteri di gran lusso, costosissimi, di rara applicazione pratica, e dannosi al lettore; ma, più che ad altri, dannosi a coloro che debbono lavorarli. Tali caratteri sono il frutto della pazienza di artisti valentissimi, degni di plauso e d'incoraggiamento, ma la cui produzione è, a parer mio, da relegarsi nei musei fra i meravigliosi prodotti dell'ingegno umano.



Dopo i caratteri da opere vengono, in ordine di bellezza, le *iniziali per titoli* di forma rotonda; e, come lo dice il loro nome, servono principalmente alla composizione dei *frontespizi*, degli *occhietti* e delle *testate* delle opere stesse. Le linee e le curve di tali iniziali debbono esser d'una purezza e d'una venustà, dirò così, classica. Ma oggi per rispondere

ad un cumulo di esigenze tecniche e logiche al tempo stesso, occorrono al tipografo anche delle iniziali per titoli di forma leggermente allungata, come potrete osservare dalle due specie d'iniziali che qui vi mostro a confronto:

GUTENBERG

GUTENBERG

GUTENBERG

GUTENBERG

GUTENBERG

GUTENBERG

GUTENBERG GUTENBERG

Badate però, questo che vi mostro qui non è che un piccolo saggio di quattro corpi per ogni specie; ma le serie di queste iniziali giungono fino al corpo 96, procedendo saltuariamente di due, di quattro, di sei, di dodici e di ventiquattro punti. Quando sia giunta la vostra ora, di essere in grado, cioè, di adoprare questi caratteri, abbiate in mente di non adoprarli mai per lavori volgari, da essere impressi sopra carta scadente e ordinaria. Le cose belle dovete riserbarle per le cose belle; fare diversamente sarebbe azione dannosa per l'officina e per voi degna di biasimo.

Ma è già tardi; addio; ci rivedremo domani sera alla solit'ora.

---

## LEZIONE V

## Del punto tipografico e dei corpi dei caratteri

Il *punto tipografico* è l'unità di misura dei caratteri. Il *punto*, come misura, serve ai fonditori per dividere le grandezze dei caratteri in parti eguali e determinate da un ordine sistematico. Il punto sta ai caratteri come il millimetro sta al metro. Anzi, perchè possiate farvi un'idea precisa del punto tipografico, vi dirò che ventisette di essi equivalgono quasi ad un centimetro della misura metrico-decimale; e, con più precisione, 80 punti ragguagliano a trenta millimetri.

Come vedete, la misura dei caratteri è misura tutta convenzionale, il cui sistema non è decimale come potreste supporre, ma duodecimale; ed è su questa misura che si basa tutto il materiale mobile tipografico. Ad esempio: tutti i caratteri si dividono per *corpi*; così si dice *corpo sei*, *corpo nove*, *corpo dodici* a quei caratteri che furono fusi sulla forza di sei, di nove, di dodici punti. Dovete anche sapere che non è l'*occhio* quello che determina la forza di corpo del carattere, ma sibbene il fusto compreso dalle due faccie superiore e inferiore delle lettere; e mentre un carattere sul corpo 6 può fondersi sui corpi maggiori, questi non possono fondersi sul corpo 6, per-

chè l'occhio e le aste uscirebbero fuori del fusto del carattere, ossia della grossezza determinata dai sei punti tipografici.

Il sistema duodecimale dei punti ha il vantaggio che permette colla massima facilità di stabilire il rapporto che hanno fra loro i caratteri. Anzi, perchè abbiate subito l'idea grafica della grossezza dei punti, eccovi qui sotto le figure ch'essi rappresentano considerati dal basso all'alto e da uno a dodici punti.

PUNTI	
1	—
2	—
3	—
4	—
5	—
6	—
7	—
8	—
9	—
10	—
11	—
12	—

In tipografia il *corpo dodici* è quello che nel metro rappresenta il centimetro; così le interlinee, la marginatura, i filetti d'ottone, e qualsiasi altro materiale, hanno le lunghezze basate sul corpo dodici, mentre le grossezze delle interlinee e dei filetti non sono che misure frazionarie del medesimo. E, per semplicizzare il conteggio, si è stabilito, che una lunghezza di 12 punti venga chiamata *riga*; perciò, ad esempio, 20 righe saranno eguali a 240 punti.

Nei primi tempi della stampa, ed anche si può dire per molti anni dopo, i caratteri non avevano misure pre-stabilite. Ogni tipografo si fondeva da sè stesso i caratteri sopra misure arbitrarie e diverse da quelle dei suoi emuli, che procurava di sopraffare. Questa fu la causa prima dalla quale derivarono quel

disordine e quella confusione che, a proposito della forza di corpo, furono deplorati fino all'epoca nostra. Però non posso nè debbo nascondervi che per quanto riguarda l'altezza dei caratteri la confusione regna sempre sovrana non soltanto fra i tipografi delle varie nazioni, ma benanche fra quelli d'una stessa città; e se debbo dirvi schietto e netto il mio parere, ogni sforzo che venisse fatto per detronizzarla, riuscirebbe inutile. Per cui è miglior consiglio consumare il nostro tempo parlando della *tacca*.

### Della *tacca*

Sfogliando un libro o aprendo un giornale, avete mai pensato alle difficoltà, alle lotte, ai sacrifici di ogni maniera sopportati da quei primi nostri maestri che contribuirono coi loro studi e dispendi alla creazione dei tipi che servono oggi alla stampa? Pensaste mai alle notti affaticate ed insonni di quegli studiosi, di quegli uomini-prodigio, ai loro scoraggiamenti, alle loro speranze, seguite da tristi ed amare delusioni?... Io credo di no. Così molto meno avrete pensato alla *tacca*, la quale, benchè non lasci orma di sè nelle cose stampate e la cui utilità sia sconosciuta affatto dai lettori, pure giova molto ai compositori e contribuisce alla esattezza delle edizioni e alla economia della composizione.

La *tacca* è un incavo che trovasi nel fusto di ogni lettera dal lato della base dell'occhio, come avrete ve-

duto dalla figura n. 2, e come vi sarà facile scorgerla da quella che vi dò qui di fianco. Essa è la guida sicura perchè il compositore, lavorando, possa riunire tutte le lettere voltate dallo stesso verso. Senza questo semplice mezzo meccanico, che gli permette di riconoscere alla prima da qual parte ei deve collocarle nel compositoio, dovrebbe guardarle una per una dalla parte dell'occhio, impiegando così un tempo tre volte maggiore di quello che oggi gli occorre per qualsivoglia composizione.



Fig. 3.

E mentre questo è il più spiccato e naturale ufficio della tacca, essa serve anche in molti casi come marca di riconoscimento pei diversi caratteri di un'officina che sieno fusi sulla stessa forza di corpo, ed anche per i caratteri stessi, ma di una fondita successiva. Infatti, un carattere può avere la tacca in alto, un altro può averla in basso, un altro nel centro del fusto; è insomma un segno convenzionale che può adoprarsi a volontà, ed in molte maniere, come potrete farvene un'idea sufficientemente larga osservando le svariatissime tacche della figura 4.

Come vedete, le tacche possono avere uno, due ed anche tre solchi riuniti o separati, intagliati a larghezze uguali o differenti, ma sempre da riconoscersi a primo aspetto.

In alcune ragguardevoli tipografie è uso di chiamare per il loro numero di matricola i caratteri dello stesso corpo, ma d'occhio diverso; e così voi sentirete dire: « *Questa composizione va fatta in*

*corpo dieci tre.*<sup>1)</sup> » Si dicono anche *dieci a una tacca*, *dieci a due tacche*, *dieci a tre tacche*, ecc.

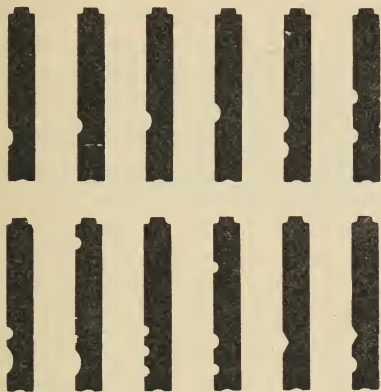


Fig. 4.

Però, quando per un carattere si è adottato un sistema di tacca, esso deve mantenersi dalla prima all'ultima lettera che vien fusa, compresi i rappezzi, se vuolsi evitare quella confusione che altrimenti sarebbe immancabile, specie nelle grandi officine corredate di un copioso materiale.

Un'altra osservazione. I tipi si fondono con *tacca italiana* e con *tacca francese*.

---

<sup>1)</sup> Così vengono designati nelle tipografie i caratteri d'un medesimo corpo, seguendo l'ordine d'anzianità. Così il *corpo dieci uno* sarà più vecchio del *corpo dieci due* e questo del *corpo dieci tre*, ecc.

Si dicono *caratteri con tacca italiana* quando la tacca corrisponde alla base dell'occhio, come nella figura n. 2 a pag. 38; si dicono con *tacca francese* quando la tacca trovasi dalla parte opposta; ma l'uno o l'altro sistema è indifferente, purchè ogni tipografia ne segua uno solo; fra noi prevale a grandissima maggioranza il sistema italiano.

Generalmente le tacche vengon formate al momento della fusione del carattere; se ne possono, però, aggiungere delle speciali col mezzo del pialletto; ma tanto le une che le altre debbono essere profonde e salienti, affinchè il compositore possa vederle con un'occhiata, senza sforzo e senza perdita di tempo. Ed ora buona notte. Domani la nostra conversazione avrà per tema il *vantaggio* e il *compositoio*, due oggetti che vi saranno consegnati appena avrete imparata la cassa.

---

## LEZIONE VI

### Del vantaggio e del compositoio

Il *vantaggio* è un utensile sul quale il compositore depone le righe di mano in mano che, dopo averle composte, le toglie dal compositoio. Esso – come potrete vedere dalla figura n. 5, nella quale è rappresentato il vantaggio con sopra una pagina legata – è formato di una assicella bislunga di legno duro, con

due staggi fissi che ricorrono a squadra nelle estremità della parte sinistra e della inferiore e che si elevano dal fondo circa quindici millimetri.

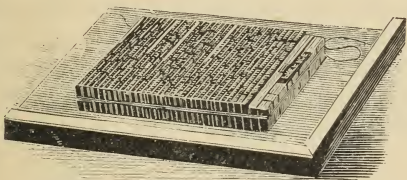


Fig. 5.

Dopo questo, che è il vantaggio più comune, e che generalmente serve per la composizione andante, si usano vantaggi più larghi e anche con doppia squadra, quali occorrono per la composizione delle tabelle. Osservate le figure n. 6 e 7.



Fig. 6.

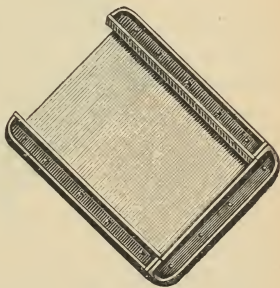


Fig. 7.

I pregi principali che deve possedere un vantaggio sono la precisione della squadra e il piano perfetto della sua superficie.

Il vantaggio si tiene sulla cassa a destra, leggermente inclinato a sinistra; è sostenuto da due cavicchi che si trovano infissi sul rovescio dell'assicella ai due lati estremi, e che contrastano coi cassettoni.

La misura dei vantaggi è varia, come varie sono le grandezze dei lavori tipografici; e sono pure vari i sistemi della loro fabbricazione, poichè se ne trovano di legno, di zinco, di vetro con squadra di ferro, ed anche alcuni d'ottone.

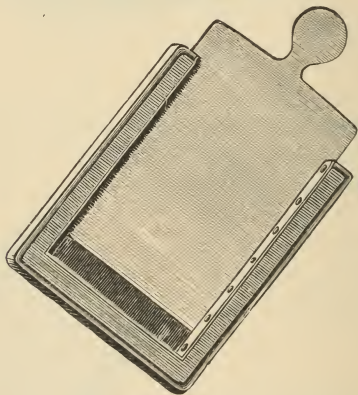


Fig. 8.

Per certi lavori numerici in caratteri piccoli vengono usati utilmente dei vantaggi a doppia squadra, con gli staggi, cioè, da tre lati, sotto ai quali è praticato un canale in cui scorre un piano di metallo a faccie parallele che termina con un manico, come indica la figura n. 8.

I tre staggi debbono esser fermati solidamente o sopra un piano di legno duro stagionato e resistente, o sopra un piano di zinco. Questa specie di vantaggi, che per distinguerli dai primi vengono chiamati *balestre*, sono oggi pochissimo usati, essendosi riconosciuto che se ne può fare anche a meno.

Per certi servizi di tipografia, come sarebbe quello di mettere in macchina composizioni grandi, che riuscirebbe impossibile alzare dal banco colle sole mani, serve ottimamente una paletta di ferro o di legno duro, come quella che scorre e serve di piano mobile alle balestre, e che imita, meno il lungo manico, la pala degli infornatori di pane. Da ciò la voce *infornare* usata in Toscana da qualche tipografo, per denotare l'azione di mettere in macchina composizioni di grandi dimensioni.

Per mettere in macchina queste composizioni, che non si possono alzare colle mani, si appoggia questa paletta al banco ove sta la composizione in maniera che livelli esattamente col piano del banco stesso; poi si tiene ferma colle due mani, mentre un altro operaio fa strisciare con destrezza la composizione sulla paletta. Questa si porta quindi alla macchina e si depone nel mezzo del piano; la mano sinistra la tiene ferma, mentre la destra con agilità e prontezza la ritira, lasciando sul piano la sola composizione.

Alcuni operai di debole comprendonio, si divertono ad incidere sul vantaggio, colla punta delle mollette, segni, figure o altri arabeschi e, col loro cervello a ciabatta, non pensano che rovinano in breve tempo

quest' utensile che deve esser tenuto colla massima cura. Questi poveri di spirito son degni di ammonizione e di biasimo. Non li imitate.

### Del compositoio

Il *compositoio* è un altro utensile ch'io raccomando alla vostra attenzione, poichè vi sarà compagno invisibile e fidato in tutti i vostri lavori. Su di esso le lettere, prese ad una ad una dalla cassa, vengono allineate, formando le parole e le righe; su di esso la composizione acquista la precisione, la squadra, l'appiombo. Il compositoio è generalmente di ferro, lungo circa 24 centimetri, formato di una lama di quattro centimetri piegata a squadra per tutta la sua lunghezza, come vi mostra la figura n. 9. A destra di questa squadra sta una parete fissa; mentre a sinistra v'ha un'altra parete che fa parte d'una nocella scorrevole entro la squadra. Questa nocella si ferma al punto che si vuole mediante una vite o una leva. Così fra la squadra e le due pareti laterali si viene a formare una cassetta perfettamente squadrata; cassetta che è quella in cui si formano le righe alle giustezze volute. Vi sono compositoi a vite ed a leva; di ferro, di ottone e di acciaio nichelato; più alti e più bassi; da tabelle e da giornali.

Il compositoio si tiene nella mano sinistra. Il pollice e l'indice della destra, che terrete sempre con l'unghie corte per non guastar l'occhio e per sentir

meglio la tacca dei tipi, prendono le lettere una per una e le portano sulla cassetta del compositoio appoggiandole alla parete di sinistra colla tacca all'insù; mentre l'indice e il pollice della sinistra le tengono ferme e dritte. Vedi questa figura.

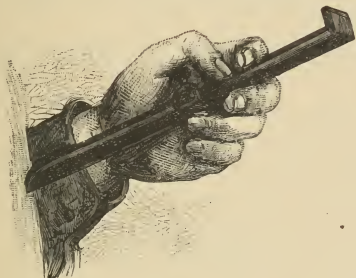


Fig. 9.

Due minuti di lezione che vi faccia il proto o qualche altro operaio coscienzioso, saranno sufficienti per comprendere l'uso di questo arnese; per cui stimo inutile intrattenermi di più sul modo con cui dovrete tenerlo in mano.

Quando sarete in possesso del compositoio, ve lo ripeto, abbiate molta cura; smontatelo e pulitelo frequentemente con olio di oliva e pomice, in ispecie quando nelle sue varie parti siasi formata della patina o della ruggine. State attenti perchè non vi cada mai per terra; se ciò avvenisse e battesse per punta perderebbe l'esattezza della squadra, ed allora le ri-

ghe riuscirebbero irregolari. In questo caso è vostro dovere di farlo accomodare senza indugio.

Ed ora andiamo a letto.... ma no; un momentino: dimenticavo di dirvi che il compositoio, come le mollette, delle quali vi parlerò a suo tempo, non vengono forniti dal principale, ma stanno a vostro carico; sapendo questo ne terrete forse più di conto! Addio.

Domani vi parlerò delle *interlinee* e del loro impiego.

---

## LEZIONE VII

### Delle interlinee

Voi, cari ragazzi, volete sapere cosa sieno le *interlinee*, non è vero?... Eccomi pronto a servirvi.

Le interlinee sono laminette di metallo dolce, cioè piombo con poco stagno e punto antimonio, fuse sopra grossezze determinate dai punti tipografici, e tagliate in lunghezze di misure diverse, sempre sulla base del sistema duodecimale, di cui v'ho già parlato nella quinta lezione. Le interlinee servono principalmente a separare fra loro le righe della composizione, allargandone più o meno gli intervalli. Quando la composizione è così allargata, dicesi *composizione interlineata* per distinguerla dalla *composizione piena*,

che è quella *senza interlinee*. Le interlinee sono più basse del carattere, poichè anche esse appartengono alla categoria dei *bianchi*.

Voi stessi leggendo avrete provato la differenza che passa dal leggere un libro che abbia le righe fitte in confronto di un altro che le abbia slargate col mezzo appunto delle interlinee. La composizione interlineata ha 'un aspetto più omogeneo, stanca meno la vista, mentre la stampa si presenta con più grazia e talvolta con sontuosità.

Non ne sono sicuro; ma i nostri antichi maestri, prima che ideassero le interlinee (vi avverto che questo nome essi lo presero dai latini, *interlinearis*, che voleva dire scrittura posta tra una riga e l'altra), si devono esser trovati a dei brutti momenti; anche oggidì è arduo tener ferme parecchie centinaia, per non dir migliaia, di tipi sciolti, quali sono quelli che compongono una pagina, pronta a sfasciarsi al primo urto accidentale. Del resto, credetelo; nessuna persona di buon gusto domanda adesso di stampare un libro senza interlinee; una domanda simile sarebbe quasi una stranezza, per non dire una pitoccheria, oggi che la stampa è giunta a un tal buon mercato, che direi, se non fosse arrischiare troppo, insuperabile. Considerata la cosa anche dal lato commerciale è utile interlineare le edizioni, perchè come vi ho detto, le edizioni interlineate entrano più facilmente nelle buone grazie del pubblico e sono fra le più ricercate. La composizione fitta dà alla pagina un aspetto di gravità e di pesantezza che la rende antipatica.

Anche dal lato tecnico le interlinee segnarono un progresso, agevolando moltissimo il còmpito dei compositori, liberati dalle trepidazioni e dai pericoli che derivano sempre dalla composizione piena.

Ora che vi ho detto a che servono le interlinee, vi dirò qualcosa della loro varietà e del loro impiego.

Quelle di un uso si può dire continuo, son le interlinee che da *un punto* vanno fino ai *quattro punti*, abbenchè si fondano interlinee anche al disotto d'un punto. Eccovi qui la loro figura grafica che ve ne indica la forza di corpo.

Interlinee di tre quarti di punto	_____
» di un punto . . . . .	_____
» di un punto e mezzo. _____	_____
» di due punti . . . . .	_____
» di tre punti . . . . .	_____
» di quattro punti <sup>1)</sup> . . .	_____

Le interlinee di tre quarti di punto servono per lavori speciali, in giustezze brevi, e quando i caratteri non sien superiori ai corpi 5 e 6, e pei quali siavi bisogno di condensare, come sarebbero i *Vocabolari*, i *Dizionari*, le *Enciclopedie*, ecc.

Anche le interlinee di quattro punti sono una ec-

---

<sup>1)</sup> Le *interlinee* a 6 punti sono steconcini che fanno parte della *marginatura*.

cezione, e vengono commesse dai tipografi solo nel caso che abbiano da stampare opere in collezione, o altri lavori la cui mole sia garanzia di lavoro che abbia una lunga durata, e valga così a giustificare la spesa d'un materiale apposito come è questo. Nei lavori in cui, per eccezione, occorra l'interlineatura a quattro punti, se nell'officina non esistono tali interlinee, si fa uso di due interlinee a due punti. Lo stesso procedimento vien usato per i lavori interlineati a sei punti, pei quali si raddoppiano le interlinee a tre punti. Un materiale siffatto, quanto più è frazionato tanto più riesce utile, pratico, economico, potendosene valere con più frequenza e per un maggior numero di lavori.

Le interlinee debbono stare in un casellario; ogni lunghezza ed ogni forza di corpo ha la sua casella, in testa alla quale è collocato un cartellino che indica l'una e l'altra misura; cioè la misura della lunghezza e della forza di corpo.

Ma perchè possiate colla maggiore prontezza acquistare la pratica necessaria a distinguere le lunghezze e le forze di corpo delle interlinee, dovete fare un apposito studio su questo materiale e sul casellario che le contiene.... quando, s'intende, esista un casellario nell'officina alla quale siete addetti.... il che non è sempredetto.

Tale studio vi riuscirà utilissimo; da esso vedrete che la collezione delle interlinee è variabile quanto variabili sono i sestii dei libri, quanto sono diverse le grossezze dei caratteri.

In quanto riguarda le lunghezze delle interlinee non è dato uscire da certi limiti a motivo della loro fragilità. Le interlinee di uno, di due, di tre e di quattro punti vengono fuse dalle lunghezze più piccole, fino a quaranta o cinquanta righe di corpo dodici; ma queste ultime misure non sono molto pratiche, specie per quelle di un punto che nel corso della lavorazione si storcerebbero facilmente con grande scapito della composizione.

Una collezione ragionata e completa delle interlinee è un ausilio prezioso del lavoro nei momenti d'urgenza. Mi spiego. Qualora per un dato lavoro venissero a mancarvi le interlinee a 3 punti di 25 righe e la vostra copia fosse attesa per continuare l'impaginazione, non vi perdetes a cercare quello che forse non trovereste; ricorrete subito al casellario e profittate delle interlinee di due lunghezze che più si prestino al caso vostro, venendo a formare le 25 righe di cui avete bisogno. Ad esempio, prendete le interlinee della lunghezza di 10 e di 15 righe, unitele insieme, e così formerete quelle di 25 righe che vi occorrono. Otterrete lo stesso con quelle di 11 e di 14 e di 12 e 13 righe. Guardate:

$$10 + 15 = 25$$

$$11 + 14 = 25$$

$$12 + 13 = 25$$

In questi casi, quando cioè le interlinee sieno di due pezzi, occorre disporle in maniera che in una riga il pezzo più lungo rimanga a destra e nell'altra a si-

nistra; così alternate impediscono alla composizione di aprirsi. La composizione così fatta è quella che si chiama *incatenata*. E perchè riesca maggiormente incatenata, voi farete benissimo se ogni dieci o dodici righe vi porrete un'interlinea intera, di quelle che la vostra previdenza abbia serbato. Questo ripiego della composizione incatenata non è cosa eccezionale e si verifica spesso in quei lavori la cui giustezza superi le 35 o le 40 righe.

Quando col tatto sentirete o vedrete interlinee che abbiano nei loro angoli un'arricciatura, causata da una caduta per terra, o da qualche altro accidente, passatele subito sulla *lima*<sup>1)</sup> per dar loro una leggerissima fregatina che valga a fare sparire l'arricciatura stessa. Quando abbiate da comporre una copia, prendete le interlinee della giustezza che dal proto o dall'impaginatore vi fu indicata e ponetele in alto sulla cassa, alla vostra destra sopra i cassettini poco usati.

E per stasera basti. Se la lezione fu breve, fu anche sufficientemente noiosa; me ne accorgo dagli sbadigli che vedo in pelle in pelle sui vostri volti. Andiamo tutti a casa. Domani parleremo un poco dell'*originale* e della *copia*, e buona notte.

---

<sup>1)</sup> Questa lima, della larghezza di sette od otto centimetri, deve essere di denti fini e trovarsi vicino al taglietto in ogni tipografia.... in quelle cioè ove si ami il lavoro preciso.

## LEZIONE VIII

## Dell' originale e della copia

Nella precedente lezione io vi promisi di parlarvi dell'*originale* e della *copia*; ma se debbo dirvi la verità io non so da qual punto pigliare le mosse. È un argomento un po' ingarbugliato per la mia complessione e mi mette in pensiero. Ad ogni modo mi proverò.

*Originale* è quell'unico esemplare di testo, sia manoscritto sia stampato, che gli autori o gli editori consegnano al tipografo perchè gli serva di modello per una riproduzione più o meno numerosa di copie o di esemplari impressi coi tipi mobili. Tale riproduzione, allorchè si tratta di lavori non brevi, vien fatta col distribuire ai compositori delle piccole porzioni d'originale che si dicono *copie*. E si dicono così dovendo essere esattamente copiato quanto in esse è scritto o stampato. Da questa definizione abbiamo che tanto la porzione d'originale quanto la composizione, che se ne fa, si dice copia. Per questi motivi sarà facile che sentiate dire in tipografia: « *Ho avuto una copia così lunga che avrò da lavorare fino a domani sera.* » Oppure: « *Se aspetta cinque minuti le dò le bozze della mia copia.* »

Alcuni scrittori di cose tecniche, e fra essi il dotto Henri Fournier, ritengono che la qualifica di *copia*

debba attribuirsi ad un uso antico, quando cioè vi-geva il sistema di consegnare al tipografo l'originale copiato e purgato da tutti gli errori. Sarà. A noi, figliuoli, non giova a nulla discutere il parere che ne dà l'erudito maestro parigino <sup>1)</sup>).

Nei lavori di un'urgenza relativa, le porzioni d'originale da distribuirsi ai compositori, ossia le copie, si tengono brevi, in maniera però che ogni compositore possa lavorare almeno una giornata senza mutare di cassa <sup>2)</sup>; invece nei lavori di urgenza assoluta vengon date ancora più brevi, perchè tutti i lavoratori possano terminarle in due o in tre ore al più. In questi casi, se aveste ricevuto una copia un po' troppo lunga e vedeste di non poterla consegnare in tempo utile, sia per mancanza di carattere, sia per altri motivi, è vostro dovere di avvisare immediatamente il proto affinchè provveda, sia col dimezzare la copia, sia col fornirvi il carattere che possa mancarvi.

Quando vi vengono assegnate copie in cui siano molte parole o frasi in caratteri diversi dal tondo,

---

<sup>1)</sup> *Copia* dicesi anche ognuno degli esemplari tirati di qualsiasi stampato. Perciò sentirete spesso dire: « Quante copie desidera del suo libro? - Ne stamperò 500 o, al massimo, 600 copie. »

<sup>2)</sup> *Mutar di cassa* vuol dire sospendere il lavoro già incominciato in un dato carattere, per eseguire altra composizione in carattere diverso; il che avviene talvolta anche due o tre volte in un giorno per eseguire dei lavori di grande urgenza, o per copie terminate. Questa funzione, che pare ed è semplicissima, si risolve però in un danno pel tipografo, e specie per il compositore a fattura che, con tutto quel tramenò, non arriva a guadagnare la solita giornata, dovendo incominciare dallo scomporre il carattere che di volta in volta gli occorre per la nuova copia.

come il *corsivo*, le MAIUSCOLETTE o il **grassino**, datevi subito premura di comporle in una sola volta; e ciò non tanto per utile vostro o dell'officina, quanto per comodità dei vostri compagni di lavoro, come per economia di tempo; giacchè tanto il *corsivo* quanto le MAIUSCOLETTE ed il **grassino** sono tenuti in casse comuni a tutti i compositori; e queste non possono tenersi mai in gran numero, e due operai non possono lavorare in un tempo alla stessa cassa. Qualora vi venga assegnata qualche copia sovraccarica di scancellature, di pentimenti, di chiamate, con parole sovrapposte alle parole, con scrittura pidocchina od ostrogota, e che stante l'urgenza del lavoro non sia stato possibile farla copiare in altra scrittura più intelligibile, terrete il sistema di legger tutta la copia dal principio alla fine prima di incominciare la composizione. Il tempo che perderete in questa lettura vi sarà largamente compensato dalla composizione più accelerata che dopo eseguirete.

Un altro avvertimento e poi ho finito. Qualunque operaio che si rispetti, che ami la decenza e la proprietà, ha l'obbligo di mantenere più pulito che sia possibile l'originale e di non imbrattarne le cartelle colle mani sporche; ed ha l'obbligo altresì di tenerne di conto come si tiene di conto d'una cosa preziosa, e come si conserva il danaro guadagnato, che il proprietario dell'officina ha l'obbligo di pagarvi esattamente alla fine d'ogni settimana.

Per qualunque tipografia, lo smarrimento o la perdita di qualche cartella d'un manoscritto può esser

causa di un grave danno a motivo delle conseguenze che possono derivarne. Sicchè nelle sospensioni giornaliere del lavoro voi dovete assicurare gli originali che vi furono consegnati nella cassetta del vostro castello. È un vostro assoluto dovere.

Ed ora, come Iddio ha voluto, sono uscito dal ginepraio, in cui m'ero volontariamente cacciato, più presto di quello ch'io credevo. Ma ditemi, ragazzi, per fare un po' più tardi non si potrebbe parlare un pochino della *lettura dell'originale*?... È un argomento che si collega tanto bene a quello di cui abbiamo discorso finora. Sentite, dunque.

### Della lettura dell'originale

Se volete che la professione del compositore possa darvi da vivere onoratamente, dovete addestrarvi a comporre correttamente e colla maggiore celerità; ma qualora le vostre attitudini non rispondessero alla volontà – e di ciò potrete accorgervi nel primo tempo d'esercizio – abbandonate l'idea di fare il compositore e lasciate questa professione per un'altra che più si confaccia alla vostra natura.

A nessuno è dato di andare a ritroso delle disposizioni di cui è stato favorito dalla sorte. Se questa vi fu prodiga di muscoli tardi e di vista debole, i vostri movimenti saranno pigri, e nessuno sforzo di volontà, nessuno artificio ginnastico riuscirà a darvi una disposizione diversa. Solo lo studio indefesso e perseverante potrà migliorarvi di qualche poco.

Ma oltre alla favorevole attitudine di cavare presto la lettera dalla cassa, il compositore deve possedere la facilità di *leggere la copia* quasi all'improvviso, senza esitazione, senza perdita di tempo. Questa facilità sarà per voi d'un valore rilevante nel bilancio settimanale. La *lettura dell'originale* deve gravare la composizione il meno possibile; l'originale deve leggersi nel tempo stesso che la mano corre a pigliare li spazi o l'interlinea, o quando si chiude o si leva la riga dal compositoio. Ogni contrattempo deve essere speso a vantaggio di questa lettura.

Per lettura della copia non intendo dire la lettura di tutto l'originale per disteso; intendo, invece, la lettura di un periodo o di una frase, e che nel linguaggio tecnico si chiama *boccata d'originale*. Questa lettura deve essere rapidissima; voi, sillabando mentalmente, dovete riprodurla all'istante coi tipi nel compositoio. Riprodotta che sia e mentre la mano corre a pigliare lo spazio, il vostro pensiero ed il vostro sguardo debbono correre alla copia e pigliarvi un'altra boccata d'originale per continuare la composizione quasi senza interruzione. La perdita di tempo più lieve che avvenga per ogni riga, e ciò può accadere anche ai lavoranti più esperti a causa di una pessima calligrafia, a fine della giornata si risolverà in una ragguardevole perdita.

Ascoltatemi. Se bramate che l'opera vostra riesca ben fatta e possa giovarvi, se desiderate, come è vostro dovere, che l'unico capitale di cui siete in possesso, e che nessuno può togliervi, il lavoro, vi renda

una maggior quantità di pane, voi dovete sacrificar-  
gli tutte le vostre facoltà. Celerità della mano e del-  
l'occhio, assoluta applicazione della mente, economia  
in tutti i movimenti della persona. Se leggerete la  
copia a spizzico, parola per parola, quasi compitando,  
e fermandovi due o tre volte per ogni riga di compo-  
sizione, come colui che è incerto di quanto legge e  
di quanto fa, potrete forse diventare dei bravi e dei  
buoni lavoratori, ma opererete adagio, e così sarete  
sempre poco apprezzati da quei principali che hanno  
bisogno di operai abili e svelti.

Quanto più lunga sarà la frase che leggerete sul-  
l'originale e che riterrete a mente, tanto maggiore sarà  
il profitto che ricaverete alla fine della giornata.



E qui mi sorge spontanea una riflessione.

Qualche raro operaio poco accorto, per sostenere  
la tesi dell'uguaglianza delle tariffe e dei salari, ri-  
tiene che non esistano differenze fra l'uno e l'altro  
operaio. Ma la pratica, la ragione e la natura parlano  
diversamente. L'uguaglianza di diritto è legge civile  
e naturale, come la ineguaglianza di fatto è cosa  
reale ed antica quanto l'uomo. I climi, i terreni, le  
età, i bisogni, l'indole, i desiderii, le qualità fisiche  
cotanto diverse fra gli uomini, sono cagioni tutte di  
ineguaglianza. E questo è un bene per la società  
umana, chè senza di ciò non vi sarebbero più nè af-  
fetti, nè emulazione, nè eccitamenti alla concorrenza,

nè azioni nobilissime di sacrificio. La vita, senza le nobili ambizioni, sarebbe noiosissima.

Per rimediare ai difetti naturali gli uomini idearono le tariffe perchè uguagliassero, o meglio, livellassero i prezzi del lavoro; ma le tariffe non solo non potranno mai ottenere che il lavoro sia uguale per bontà, per quantità, per gusto artistico, abbenchè eseguito da dieci buoni e bravi operai ugualmente retribuiti, ma non riesciranno neppure ugualmente profittevoli nè per gli operai nè per il proprietario.

E ve lo provo.

AmMESSO che un principale sia un affarista come ce ne sono tanti, e che abbia sotto di sè otto compositori a fattura del pari abili ed accurati, di cui quattro producano una media giornaliera di 160 righe per ciascuno, mentre gli altri quattro ne producano 200, è naturale che il lavoro essendo pagato alla stessa tariffa, gli ultimi quattro operai, mentre guadagnano il 25 % in più degli altri quattro loro compagni, danno un interesse maggiore al principale, perchè – a parità di lavoro – occupano meno il locale, adottano meno gli utensili e nelle veglie prolungate delle serate invernali consumano meno luce artificiale. Questa disuguaglianza, che danneggia il proprietario, danneggia più fortemente gli operai più lenti, i quali, data una crisi o la mancanza di lavoro, saranno licenziati per i primi.

Dunque, se anche fra operai del pari abili esiste disparità, questa sarà assai più rilevante quando la produzione di taluno di loro sia piena zeppa di spro-

positi, di malintesi e abborracciata, mentre la tariffa di retribuzione del lavoro non è proporzionale, ma una sola, come gli abiti fatti ad uno stesso dosso. Il lavorante svelto, dotato d'una maggiore istruzione, che intuisca il pensiero d'un autore dalla calligrafia birbona, che senta con più intensità il proprio dovere, nel cui petto si agiti più vivo lo spirito di emulazione – sia perchè a motivo delle sue condizioni di famiglia senta più il peso dei maggiori bisogni, o perchè agisca in lui la nobile ambizione di conquistarsi una posizione più elevata degli altri suoi compagni – possiede naturalmente forze e attitudini maggiori di essi; e queste forze, queste attitudini concorrono a creare disuguaglianze sociali che nessuna legge umana, nessun regolamento e nessuna tariffa riusciranno a livellare.

Solo gli sforzi d'una volontà superiore possono correggere i difetti individuali; ma ci vuole fede nel lavoro, abnegazione, volontà, perseveranza.

---

## LEZIONE IX

### Degli spazi e della spaziaggiatura

Voi sapete già che tutte le parole scritte o stampate debbono esser separate fra loro da piccoli intervalli. Questi, nella scrittura si ottengono mediante un breve lasciato della penna; mentre nella stampa si hanno da una serie di tipi, i quali, essendo più bassi quasi una quinta parte delle lettere, all'atto della stampa non

ricevono inchiostro nè pressione; e son questi tipi che si dicono *spazi*. Essi, però, non servono soltanto a separare le parole tra loro; hanno anche l'altro ufficio importantissimo di contribuire all'aggiustatura esatta delle righe; perchè, ed anche questo voi lo sapete, tutte le righe d'una pagina, o meglio d'un intero volume, debbono esser composte ad un'identica larghezza. Ora, perchè ciò sia possibile, ogni carattere deve possedere il corredo di una serie completa di spazi, a partire da quello finissimo a due terzi di punto, per arrivare fino al quadratino, che è la metà precisa del corpo del carattere. Per colmare i vuoti più estesi, che si vedono frequentemente nelle pagine, specie dove finisce un periodo, si adoprano i *quadrati*. Così in questa riga.

Dalle seguenti figure vedrete quante e quali sono le grossezze degli spazi, dei quadratini e dei quadrati del corpo 9, che è appunto il carattere col quale è stampato questo libricciolo.

Spazio finissimo. .	a $\frac{2}{3}$ di punto
» fine . . . . .	a un punto
» mezzo fine	a un punto e mezzo
» mezzano . . ■	a due punti e un quarto
» grosso. . . ■	a tre punti
Quadratino. . . . . ■	a quattro punti e mezzo
Quadrato . . . . . ■	a nove punti
Quadrato da due . ■■	a diciotto punti

Quando tutti i caratteri da opere abbiano una collezione di spazi così completa, non è possibile una

cattiva spazieggiatura, se non n'è causa la negligenza dell'operaio.

Per maggiore vostra intelligenza, e ad illustrazione delle mie parole, eccovi qui la figura di una riga aggiustata, dalla quale vi sarà facile scorgere quali furono gli spazi che si resero necessari per la sua esatta aggiustatura.

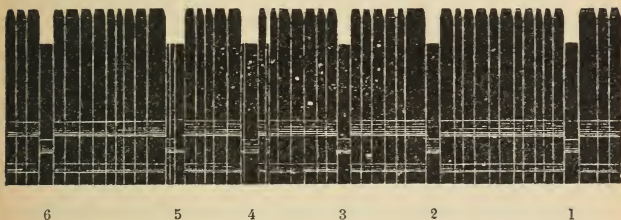


Fig. 10.

Da questa figura voi vedete qual sia stato l'artificio posto in opera dal compositore. Egli per aggiustare la riga ha separate le sette parole col quadratino; ma poi, per la necessità di portare la riga esattamente alla giustezza stabilita, è stato obbligato a modificare due di questi intervalli, aggiungendo cioè uno spazio finissimo al quarto intervallo, e togliendo il quadratino al successivo per sostituirvi tre spazi, cioè uno *grosso*, uno *mezzo fine* e uno *finissimo*.



Nella cassa lo *spazio finissimo*, quello *fine* e il *mezzo fine* stanno in un solo cassetto, mentre tutti

gli altri, cioè quello *mezzano*, il *grosso*, il *quadrantino* e i *quadrati* hanno un cassetto per ciascuno.

Nell'aggiustatura delle righe non fate mai abuso di spazi fini; quando vi si presenta la necessità di doverne adoprare qualcuno, e il caso non è raro, levateli dal cassetto con precauzione perchè sono fragilissimi. Non li introducete mai a forza nella riga, chè li tronchereste; anzi, per evitare questo pericolo, il mezzo più sicuro è quello di togliere le ultime due o tre lettere dal compositoio, per rimetterle appena introdotto lo spazio.



La distribuzione degli spazi fra le parole dev'essere regolata da una legge d'ordine e d'armonia. Confrontando tutti gli spazi esistenti entro una pagina, vi accorgerete con facilità quanto diversi siano fra loro. A questa irregolarità non è possibile sottrarsi; solo l'operaio intelligente può renderla meno visibile. La spazieggiatura o troppo larga o troppo serrata urta il senso estetico nel lettore assuefatto all'armonia; così occorre attenersi ad una spazieggiatura media.

Perchè possiate ottenere presto questo risultato, eccovi qui le regole fondamentali. Nella prosa adoprete sempre lo spazio grosso, ed anche qualche spazio mezzano, quando valga a far contenere in fine della riga un'intera parola, risparmiando così una *divisione*. Se, invece, terminata la riga con una parola intera restasse del vuoto, ma tanto poco da non ba-

stare a contenere neppure una sillaba della parola seguente, allora allargherete leggermente tutti gli intervalli della riga, senza estendervi, salvo rare eccezioni, al di là del quadratino. Tanto nell'allargare quanto nello stringere questi intervalli, porrete, possibilmente, ad uguale contribuzione tutti gli spazi delle parole. Solo in tal modo, figliuoli, si ottiene una spaziaggiatura unita.

Nella poesia la spaziaggiatura delle parole e l'aggiustatura delle righe sono assai più semplici. Lo spazio resta sempre uguale a tutte le parole, poichè l'aggiustatura vien fatta in un punto solo della riga, cioè dopo l'ultima parola del verso poetico. Così è indifferente l'adoprare o sempre lo spazio grosso, o sempre il quadratino. Preferibilmente si adopra questo quando il carattere è d'occhio rotondo, la giustezza larga, il sesto marginoso. Si adopra lo spazio grosso quando il sesto ed il carattere sieno piccoli e di forma allungata; ma adottato un sistema deve mantenersi per tutto il lavoro.

Da quanto vi ho detto avrete compreso che la spaziaggiatura delle parole non è faccenda semplice quanto può apparire ai profani della professione, e come parrebbe a prima vista anche a coloro che sono un po' versati nelle discipline tipografiche. La bella carta, i caratteri nitidi, la tiratura perfetta, a nulla giovano, quando gli spazi fra le parole sono disuniti, cioè larghi o stretti in modo esagerato; in tali condizioni l'insieme della pagina assume un aspetto d'indefinibile disgusto, mentre la regolarità

della spazieggiatura rende la pagina armonica e simpatica. Osservate questi due saggi.

Ad Aldo Pio Manuzio, che fu il primo della sua illustre famiglia, successe il figlio Paolo Manuzio, e poi Aldo Manuzio figliuolo di quest' ultimo. Paolo, tuttochè non allevato alla scuola del padre, per averlo perduto mentr' egli era ancora bambino di soli quattro anni, portò dalle fasce l' inclinazione del genitor suo; e, fatto adulto, divenne come lui intelligente, anzi lo sorpassò in erudizione ed in eleganza tipografica, illustrando inoltre il testo delle sue edizioni con opportune osservazioni e con dotti comentì. Il figliuol suo Aldo, seguì con onore le orme dell' avolo e del padre. A 14 anni, dotato d' un ingegno pronto ed elevato, ei diede fuori il libro intitolato: *Orthographiae ratio*, ed in età più ma-

Ad Aldo Pio Manuzio, che fu il primo della sua illustre famiglia, successe il figlio Paolo Manuzio, e poi Aldo Manuzio figliuolo di quest' ultimo. Paolo, tuttochè non allevato alla scuola del padre, per averlo perduto mentr' egli era ancora bambino di soli quattro anni, portò dalle fasce l' inclinazione del genitor suo; e, fatto adulto, divenne come lui intelligente, anzi lo sorpassò in erudizione ed in eleganza tipografica, illustrando inoltre il testo delle sue edizioni con opportune osservazioni e con dotti comentì. Il figliuol suo Aldo, seguì con onore le orme dell' avolo e del padre. A 14 anni, dotato d' un ingegno pronto ed elevato, ei diede fuori il libro intitolato: *Orthographiae ratio*, ed in età più matura pubblicò le opere del padre suo. In un momento che trovossi sprovve-

Qual differenza dal 1° al 2° saggio! Quanto è spiacevole la prima composizione altrettanto è simpatica, armonica, omogenea la seconda; senza tener calcolo, poi, dell'economia commerciale, la quale ha anch'essa un certo valore, almeno dal punto di vista dell'editore.

Sopra quindici righe di materia si sono guadagnate poco meno di una riga e mezzo. Da tutto questo voi capirete facilmente quanto sia necessaria una spazieggiatura unita ed in proporzione al carattere.



Ritorniamo a bomba. Quando per fare entrare nella riga una intera parola foste obbligati a stringere gli spazi sostituendo quello grosso a quello mezzano, porrete di preferenza quest'ultimo tra quelle parole divise dal punto o dalla virgola, oppure dove siano lettere di forma rotonda; e ciò, perchè le curve di queste, od il bianco formato dal punto o dalla virgola, rendono meno visibili i restringimenti subiti. In questi casi potrete togliere anche lo spazio mezzo fine successivo all'apostrofo, se ne è il caso; e questa licenza è resa tanto più scusabile dal fatto che i tipografi francesi non pongono *mai* nessuno spazio dopo l'apostrofo; sistema che terrete anche voi altri quando vi venisse dato da comporre dell'originale francese. Però, se invece di stringere dovrete allargare gli spazi sostituendo allo spazio grosso il quadratino, per le stesse ragioni dette qui sopra, di preferenza porrete

il quadratino framezzo alle parole che alla fine o al principio di esse abbiano lettere con aste verticali come sono le seguenti: **b, f, h, i, l, m, n, p, t** e **u**, o framezzo a quelle che non abbiano nè un punto nè una virgola.

Tenetelo bene in mente: una buona spazieggiatura richiede dei sacrifici da parte dell'operaio; ma se egli ama il lavoro non solo per spirito di lucro, ma anco per una certa soddisfazione dell'animo, piuttosto che fare una rigaccia, tornerà indietro magari quattro o cinque righe, stringendo, allargando, modificando, facendo di tutto, insomma, per evitare una bruttura. Certi atti d'abnegazione fra gli operai coscienziosi sono frequenti, e molte volte ignorati; e voi, cari ragazzi, dovete imitarli se volete esser presi in considerazione e stimati dai vostri superiori; il che, o prima o dopo, accade sempre agli operosi.



Vi ho già detto che nel caso di necessità potrete togliere lo spazio mezzo fine che segue l'apostrofo; e la ragione è questa: noi tipografi italiani dopo l'apostrofo poniamo quasi sempre uno spazio fine, mezzo fine, od anche mezzano quando la spazieggiatura della riga è larga. Dove non dovete mai togliere lo spazio è ai due punti (:), al punto e virgola (;), all'ammirativo (!), all'interrogativo (?). Questi segni ortografici debbono trovarsi sempre staccati da uno

spazio mezzo fine o anche meno, dalle parole alle quali si riferiscono.

Quelli che non richiedono spazio davanti a loro sono il punto (.) e la virgola (,). In passato vi erano dei maestri sommi che esigevano rigorosamente lo spazio fine davanti alla virgola; uso che in alcune tipografie si conserva ancora, come lo dimostrano alcune bellissime pubblicazioni delle più celebrate officine italiane e straniere. Ebbene: volete saperlo?... Io non ho mai osservato codesto uso perchè lo ritenni sempre una complicazione superflua; e nessuno dei miei clienti si è mai lagnato, nessuno mi ha fatto causa per essere stato defraudato dello spazio alla virgola! E questa è una bella riprova della loro inutilità.

Del resto non crediate che il merito di questa soppressione appartenga a me; tutt'altro. In Italia e fuori sono moltissime le tipografie che non fanno uso dello spazio davanti alla virgola, o che lo hanno soppresso come un vecchiume che non ha ragione di essere. Fra queste vi citerò il Barbèra di Firenze, il Bernardoni di Milano, l'Unione Tipografica-Editrice e il Bona di Torino, la Tipografia del Senato di Roma, ecc., e per uscir fuori dell'uscio di casa vi citerò l'Imprimeries Réunies, Lahure, Lemerre, Quantin, Hachette, Plon, Flammarion ed altre numerose di Parigi. Oggi dobbiamo semplificare tutto quanto, come in questo caso, può rendersi più semplice, senza derogare alle leggi del buono e del bello.

La virgola, per alcuni tipografi italiani ed esteri, è la Cenerentola dei segni ortografici. La tengono bene

e largamente quando in casa c'è luce e spazio esuberante per tutti; la rinchiudono striminzita in un bugigattolo quando lo spazio manca.

E queste discrepanze nelle quali cadono anche i migliori, non stanno bene. Ho esaminato la bellissima opera illustrata che pubblica Firmin Didot di Parigi, *Les Grands Peintres de la France*, ed ho veduto che in un volume stampato nel 1890 quasi tutte le virgole hanno dinanzi il loro bravo spazio, o fine o mezzano; mentre il successivo volume dell'opera stessa, impressa nel 1891, contiene le virgole senza spazio, anche in quelle righe ove la spazieggiatura è larghissima.... forse troppo larga per un'opera di lusso come questa.

In passato, come vi mostrerò nella prossima lezione, si vedevano pagine che avevano righe con spazi larghissimi a tutte le parole e con spazio mezzano e grosso alle virgole; mentre poi nelle righe successive della stessa pagina non solo non vi era lo spazio mezzano nè quello fine alle virgole, ma queste sole servivano di distanza fra l'una e l'altra parola, tanto la spazieggiatura era serrata in maniera da confondere il lettore. Di tali spropositi, che pur troppo si vedono continuamente, voi non dovete farne.



Sempre a proposito degli spazi, è necessario ch'io vi dica come dovete contenervi avanti e dopo il segno della *virgoletta*. Dopo le *virgolette* che stanno

« in principio di riga, come a titolo d'esempio vi  
 « mostro qui a sinistra, porrete lo spazio grosso; e  
 « questo per qualsiasi ragione di spaziaggiatura è  
 « inalterabile e intangibile; mentre porrete lo spazio  
 « fine davanti alla virgoletta quando questa, come nel  
 « caso presente, si trovi in fine della frase o del pe-  
 « riodo riportato, quando sia preceduta dal punto. »

Porre lo spazio grosso o il quadratino davanti alla virgoletta come vediamo in molti libri, anche di valore, è uno sconcio intollerabile. Guardate:

« caso presente, si trovi in fine della frase o del pe-  
 « riodo riportato, quando sia preceduta dal punto. »

Io spero che non supporrete che queste sieno frottole immaginate dalla mia fantasia. Esempi di simile trascuranza tecnica, per valermi di una frase educata, se ne trovano a sacca, come potrei dimostrarvi togliendoli qua e là dai migliori lavori di tipografi italiani accuratissimi, che degli abborracciatori non è il caso parlare; ma fra i tanti che potrei rilevare preferisco darvene uno che appartiene a un tipografo che è ritenuto, ed è davvero, un capo-scuola di tipografia, quale è il tipografo editore parigino Firmin Didot. Di lui, nello splendido volume in-4, illustrato da superbe incisioni in eliografia, dal titolo *Voyage autour du Salon Carré au Musée de Louvre*, impresso a Mesnil nel 1891, a pag. 195, si trovano due righe nella disposizione che segue, delle quali copio quasi una buona

metà di destra senza la più lieve alterazione. Osservate:

fresques qu'il peignit à Milan en 1335  
tous Milanais<sup>3</sup>. » Ce sont là, en

e righe consimili nel magnifico volume di oltre 500 pagine se ne trovano parecchie, e potrei, con poca fatica, fare il saccente in casa altrui, se non mi ritenesse il pensiero che altro è il dire, altro il fare, tanto più per uno come me che ha tanto bisogno di guardare all'uscio di casa sua. Ma intanto da tali fatti, ragazzi miei, si ha la prova che tutto il mondo è paese, e che anche a un tipografo dell'Istituto di Francia, e in lavori di lusso, sfuggono sconcezze tollerabili solo al giornale quotidiano. È dunque proprio vero il proverbio che dice: *Chi non fa non falla*.

Ma passiamo oltre. Queste norme relative al modo di spazieggiare il testo quando è composto con caratteri comuni da opere, variano moltissimo da quelle che occorrono per i titoli in caratteri classici o di fantasia, sia che si tratti di sole iniziali, sia che riguardino tipi di bassa cassa. Ogni forma di carattere deve avere una spazieggiatura propria; larghi o stretti, magri o grassi, schiacciati o sottili che sieno i caratteri, dovete tener lo spazio sempre in proporzione dei medesimi, cioè press'a poco della grossezza della lettera *r* minuscola se il titolo è in lettere minuscole; maiuscola se è in lettere maiuscole. Qualora si trattasse di titoli composti con maiuscole o con minu-

scole spazeggiate, lo spazio fra le parole, oltre ad essere grosso quanto la lettera *r* avrà il relativo aumento dello spazio comune a tutte le altre lettere. Eccovi alcuni esempi:

## ARTE E STORIA

Casa di Salute per Bambini

FONDERIA DI CARATTERI

STABILIMENTO FOTO-TIPO-LITO-GRAFICO

Anche il tratto di unione (–) nei titoli spazeggiati avrà prima e dopo lo spazio che avranno le altre lettere, come vedete dall'esempio che vi ho dato qui sopra, mentre sarà attaccato quando fra le lettere lo spazio non esista; così:

STABILIMENTO FOTO-TIPO-LITO-GRAFICO

Conformandovi in tal modo sarete sicuri, cari figliuoli, di non commettere di quelle sgrammaticature tipografiche che fanno rabbrivire gli intelligenti, e che troppo di frequente, per sventura dell'arte, si vedono per ogni dove. Ve l'ho già detto. Vi sono correttori così pedanti da segnare la mancanza di uno spazio fine ad una virgola, mentre poi lasciano correre di questi errori ch'io chiamerei

eresie tipografiche e che qui per vostra norma e a titolo d'insegnamento vi presento:

## LETTURE GRADUALI FRANCESI

Cenni elementari di Bibliografia per uso dei novelli librai

dai quali esempi si vede che le parole della prima riga, che è di carattere rotondo, furono spazeggiate da uno spazio da tre, mentre occorreva almeno di sette punti, e l'altra riga che è di carattere allungato ha le parole separate da uno spazio di otto punti, in luogo di quello da tre che avrebbe dovuto avere.

Quando a voi piaccia seguire la regola ch'io vi ho indicato, nessun pratico potrà farvi degli appunti. Ecco come dovrete contenervi:

## LETTURE GRADUALI FRANCESI

Cenni elementari di Bibliografia per uso dei novelli librai

È in tal modo che si lavora con criterio d'arte e che si ottiene l'armonia tra la forma delle lettere e la larghezza degli spazi tra le parole. E questi pochi esempi che qui vi ho dato valgono per tutta la serie numerosissima dei *caratteri di fantasia* in qualsiasi modo vengano adottati.

Su questo soggetto degli spazi avrei da aggiungere ancora molto; ma temo di annoiarvi; lo riprenderò una di queste sere quando vi parlerò dell'*aggiustatura*

delle righe, o delle *regole da osservarsi nella composizione andante*. Domani vi parlerò con qualche estensione della *divisione*.

---

## LEZIONE X

### Della divisione

Questo argomento richiede tutta intera la vostra attenzione. La *divisione* è un segno rappresentato da una piccola sbarra orizzontale (-) come di frequente vi è dato incontrare in fondo alle righe della prosa; e sta ad avvertire il lettore che quella data parola è spezzata in due parti. Il compositore non può esimersene, perchè non è in sua facoltà terminar sempre la riga con una parola completa; anzi, spesso gli accade di doverne dimezzare più d'una di seguito, portando la loro fine in principio delle righe successive. Questo segno fu ideato dagli antichi copisti allo scopo di non fare equivocare qualche lettore sul significato di alcune parole, come avverrebbe quando *vera-mente, melo-dramma, bene-detto* e tante altre consimili si trovassero divise in due righe. Sapete già che le parole sono formate da sillabe di una, di due, di tre ed anche di quattro lettere; così, quando componendo vi avverrà di non poter far entrare una parola tutta intera nella riga, la dividerete per sillabe, mettendo in fondo alla riga il segno di divisione.

Questo segno, o meglio, questo provvedimento di dividere le parole, concorre al conseguimento di una spazieggiatura regolare, e contribuisce così a dare alle pagine un colorito piacevole ed armonico, come vi ho detto nella precedente lezione parlando degli spazi e della spazieggiatura. Quando non ci fosse questa suprema ragione artistica e non si spezzassero più le parole, il segno di divisione sarebbe affatto inutile.



Ed ora sentite un po' cosa ne pensa il ricordato H. Fournier: « La *divisione* ha per scopo di facilitare la regolarità della spazieggiatura, che è una delle condizioni principali d'una buona composizione, atteso l'aspetto regolare che essa dà alla pagina; ma non è perciò meno una licenza. Se l'ineguaglianza degli spazi è di sgradevole effetto in una pagina, la molteplicità delle divisioni non riesce meno spiacevole. Secondo i casi, bisogna ingegnarsi di evitare quello fra i due difetti che sia per urtare maggiormente. » <sup>1)</sup>

Da ciò risulta che, anche per questo valente maestro, la divisione è una licenza da usarsi il meno possibile e solo quando è resa indispensabile per facilitare la regolarità della spazieggiatura.



Ed ora intratteniamoci un poco sulla tecnica della *divisione*.

---

<sup>1)</sup> HENRI FOURNIER, *Traité de la Typographie*, p. 224. Tours, 1870.

L'ortografia non ammette che due vocali, sebbene spettino a due sillabe differenti, si possano così dividere: *ide-alismo*, *soci-età*, ecc. Sarebbe segno di supina ignoranza nell'operaio quando per ragione della conformazione speciale delle parole, dividesse *odi-o*, *o-dio*, *a-micizi-a*, *i-strui-to*, *e-ducande*, *u-signuolo*, *ringraziar-ti*, *li-mita-re*, *fi-losa-fo*, *ti-ranni-de*, ecc. poichè, per quanto la giustezza della riga possa esser corta, c'è sempre mezzo di evitare divisioni così sconvenienti. In questi casi, del resto non troppo frequenti, è meglio far patire leggermente la spazieggiatura delle parole tenendola un poco più larga o un poco più stretta del giusto. Una parola può anche dividersi alla prima vocale, quando la parola stessa sia preceduta dalle preposizioni articolate *dell'* o *dall'*, come ad esempio, *dell' o-dio*, od anche *dall' a-more*; dal pronome *quell'*, come sarebbe *quell' u-signolo*, ecc.

Se ci dovessimo conformar sempre sugli antichi maestri, ci sarebbe l'esempio del sommo Bodoni<sup>1)</sup> che con grande disinvoltura terminava le righe colle pre-

---

<sup>1)</sup> Di questo Sommo io posseggo un maestoso volume in-4 di oltre 600 pagine, illustrato da numerose incisioni in rame, e porta per titolo: *Prose e Versi per onorare la memoria di Livia Doria Caraffa*. Parma; dalla Reale Tipografia, MDCCXCIII. — In fine del grosso volume si legge questa sottoscrizione:

SECONDA EDIZIONE

IMPRESSA NELLA REALE TIPOGRAFIA

DI PARMA

L'ANNO DI NOSTRA SALUTE RIPARATA

CLC. LXXX. XCIII.

posizioni *all'*, *de'*, *dell'* anche dove avrebbe potuto farne a meno, nè si preoccupava punto se nella prima pagina d'un libro di gran lusso, su otto righe, ve n'erano sette di seguito colle parole dimezzate, e in conseguenza colla divisione in fine. Oggi tali licenze sono appena appena tollerate da pochi, ma approvate da nessuno; oggi possono farsi divisioni di due lettere nelle giustezze strette, e il cui spessore superi la forza di corpo del carattere col quale vengono composte, come:

De-mostene, Gu-gliel-mo, ma-gna-nimo.

Nelle giustezze comuni non si dovrebbe dividere nessuna parola con meno di quattro lettere.

In alcune buone tipografie è massima costante non tollerare più di tre divisioni di seguito; ma quando la giustezza è corta e il carattere è superiore al corpo otto, la massima non regge. Non è bello nè logico, meno nei casi rarissimi di cui vi ho parlato poco avanti a motivo della conformazione delle parole, che per evitare una divisione di più sia preferibile deturpare un periodo con parole o troppo serrate fra loro o con spazi esageratamente larghi; e voi, cari ragazzi, trovandovi in sì brutta alternativa, piuttosto di commettere tale sconcezza dovete preferire una divisione di più. Questo è il mio parere; e non cascherà il mondo se in una pagina vi saranno quattro divisioni di seguito, a patto però che non sieno di più grossezze, come pretendono e come ce ne danno l'esempio alcuni

tipografi per rendere meno sensibili, credon loro, gli stacchi fra le parole. Io non so come e quanto possa migliorare la spazieggiatura larga d'una riga questa ipocrisia della divisione a quadratino; quello che so di certo è questo, che nel mezzo delle divisioni usuali non ci fa la più bella figura. Osservate, di grazia, le divisioni di queste quattro righe e ditemi se ho o no ragione:

monumenti anche sontuosi, meglio che da queste mie parole, ne verrà informata la posterità da una tradizione fedele: i padri narran tuttavia a' lor figli; e questi ne traman-

Da queste ipocrisie tecniche dovete rifuggire come dalle ipocrisie morali nella vita civile.

Ma parliamo più chiaro. Con questo non intendo dire che dobbiate abusare della divisione; non si abusa mai di ripieghi; e la divisione non è altro che un ripiego che serve, come vi ho detto, ad ottenere che la spazieggiatura, nel suo complesso, riesca regolare ed a fare in maniera che le pagine risultino allineate e squadrate tanto a sinistra quanto a destra. Quando si volesse fare a meno di tale squadratura, la divisione delle parole e così il rispettivo segno potrebbero sopprimersi; ma le pagine assumerebbero un aspetto irregolare, come quello dei versi sciolti.

Esiste un libro di oltre duecento quaranta pagine in-16 grande stampato senza neppure una *divisione*; e questo è il *Manuel pratique et abrégé de la Typo-*

*graphie française par M. Brun*; ma dalle irregolarità marcatissime che si riscontrano qua e là nella spaziaggiatura, e da certe stiracchiature dello stile, si rileva quale sforzo abbia dovuto sopportare il suo autore, sia per dare un giro diverso ad una frase, sia col trovare un vocabolo ora lungo ed ora breve, tanto per giungere ad accomodare la riga in maniera da evitare qualsiasi divisione e non deturpare anche in modo peggiore la spaziaggiatura.

Anzi, ritengo opportuno darvene qui un esempio che tolgo pari pari dalla pagina 53 dell'edizione belga (Bruxelles, 1826) che non è altro che la contraffazione esatta dell'edizione parigina di M. Didot. Eccolo:

Tous les jours on tolère de plus mauvaises Divisions; et quoique ce soit à tort, je ne prétends pas restreindre une faculté déjà très-bornée, mais seulement faire remarquer les signes auxquels on peut reconnaître une mauvaise Division.

Les meilleures Divisions sont celles qui ont lieu aux mots composés, ou entre les doubles, comme dans *plate-forme, passe-temps, rébel-lion, ac-cord, inter-dire, contre-forts*, etc.

Il faut choisir les Divisions minces pour les bouts de ligne, afin de ne pas donner aux bords des pages un air rongé; on réserve les fortes pour les mots composés, dans le conrante de la ligne.

Quoiqu'il en soit, on ne doit pas laisser subsister plus de trois Divisions de suite; c'est même beaucoup; et s'il était possible de toujours les éviter, sans nuire à l'espacement, cela n'en vaudrait que mieux: avec quelque attention cela ne serait peut-être pas impossible, témoin le présent ouvrage, où, sans le donner ici pour modèle, on en chercherait vainement une seule.

E tutto il libro da cima a fondo è fatto così senza divisioni. Ma confrontate la sesta e la settima riga coll'ultima, per non citarne altre, e poi ditemi se tutto

ciò voi lo trovate di buon gusto. E vi assicuro che riproducendo questi quattro periodi del lavoro del bravissimo signor Brun non son ito a caccia dei peggiori; tutt'altro.

Eppure, l'avete veduto, sconvenienze simili se non peggiori se ne vedono tante anche in lavori di giustezza larga e nei quali non è proibita la divisione! Non parlo dei giornali quotidiani, verso i quali occorre esser di maniche molto larghe; alludo invece ad opere uscite dai torchi di case editrici di prim'ordine e financo - il che è imperdonabile, - in alcuni Manuali della nostra professione.



Ed ora permettetemi che per un momentino sospenda la lezione. Venite intorno a me. Voglio mettermi a parte di un'idea professionale che mi è frullata per la testa mentre buttavo giù queste povere note. È un'idea stramba, lo capisco, e di difficile applicazione; ma siccome è basata sull'economia, chi sa che voi, che siete gli operai, i protti, i direttori e i correttori dell'avvenire non possiate riuscire a metterla in pratica con soddisfazione di molte persone, ed anche vostra.

Mi spiego subito. Sentite.

Vi sono autori che la pensano al modo stesso di Vittorio Alfieri che soleva dire: « Finchè un libro è scritto può considerarsi fatto per metà. » Vale a dire che l'altra metà si riservano di farla sulle bozze di

stampa, a furia di varianti, di correzioni e di limature! Sul momento, nel primo getto della concezione intellettuale, basta loro di fermare l'idea sulla carta; il primo originale per tali scrittori è come uno scheletro che debba essere dipoi impolpato dalla creta di mano in mano che passa sotto alla stecca dell'artista. I nomi, le date, le citazioni, vengon buttati giù a memoria; l'esattezza e la precisione verranno dopo; o non ci sono forse le bozze di stampa, che talvolta arrivano fino alla sesta edizione?...

Or bene: qual danno verrebbe a questi incontenibili cesellatori del pensiero, se la prima composizione venisse eseguita senza divisioni, e conseguentemente senza alterazioni nella spaziaggiatura e col solo allineamento a sinistra come si usa coi versi sciolti, mentre anticipatamente sappiamo che del primo getto dell'opera loro da ultimo non resta più nulla?... La risposta è facile: Nessuno. E vedete: mentre non ne verrebbe loro alcun danno, i vantaggi economici sarebbero rilevanti e andrebbero di pari passo coi vantaggi professionali. Di questi, fra i molti, voglio enumerarne quattro solamente:

1° che l'aggiustatura delle righe avendo luogo in un punto solo, come nella poesia, la prima composizione riuscirebbe meno costosa di un terzo;

2° che da una composizione siffatta togliere o aggiungere parole, frasi, periodi, capoversi e quanto altro può piacere all'autore, non reca un grande pregiudizio al tipografo, il quale per nessun caso trasporterà la composizione, nè allargherà nè stringerà

mai gli spazi fra le parole come si fa con grandissima perdita di tempo, quando si debbono riaggiustare regolarmente le righe una per una;

3° che le correzioni straordinarie eseguite con questo sistema importerebbero una spesa molto minore, forse il venticinque per cento, di quella che si avrebbe col sistema di ripassare e di riaggiustare nel compositoio quattro o cinque volte la stessa composizione;

4° che infine, anche dopo aver subito la tortura di moltissime correzioni e cangiamenti, l'opera resterà sempre con la spazieggiatura unita.

E smetto; che certe cose basta accennarle. Quando avrete pratica della professione le comprenderete anche voialtri; e forse, e senza forse, intuirete meglio di me anche quelle che per brevità non accenno. Ma badate: questa idea, che a me parrebbe di facile applicazione per l'utile che può arrecare, non sarebbe poi facile vederla oggi tradotta in pratica. I pregiudizi e le abitudini la farebbero naufragare. Ne parlo a voi; a voi soli, cari ragazzi, poichè nelle vostre mani è confidato il progresso dell'arte. Quelli che oggi tengono in mano il mestolo delle cose tipografiche, i più garbati, mi darebbero del mentecatto, anco limitandomi ad accennar loro la mia idea come una fantasia. Dunque, acqua in bocca e zitti come pesci. Ne approfitterete quando sia giunta la vostra ora; le occasioni, ne son certo, non vi mancheranno. Scrittori come era Ugo Foscolo oggi sono rari come i cani gialli; egli, prima di dare alle stampe una pagina.

la scriveva e riscriveva molte volte, finchè non era pienamente contento dell'opera sua; e così correggeva pochissimo sulle bozze di stampa. Ma il Foscolo fu scrittore e stilista impareggiabile, mentre oggi di tali scrittori si è quasi perduta la stampa.

E perchè la mia idea, qualunque siasi, vi risulti chiara e vi resti nella mente, eccovene un esempio:

Ogni libraio che aspira alla considerazione del pubblico e alla fiducia de' suoi colleghi, dev'esser onesto non solo, ma ben anco delicato nella trattazione degli affari, esatto nel mantenere i suoi impegni, cauto nelle sue speculazioni, diligente nelle sue annotazioni e nelle corrispondenze; dolce nei modi cogli avventori, obbediente alle leggi, probo, attivo, studioso. Insomma il libraio cui sta a cuore il proprio credito, e che ama di mantenersi una riputazione intatta, è d'uopo che sia leale nel vendere come nell'acquistare; e dee guardarsi sopra ogni cosa

Questo metodo non solo potrebbe applicarsi a quei lavori sottoposti a grandi correzioni, ma anche alle relazioni, ai progetti di legge, ai regolamenti, e in una parola a tutti quei lavori che debbono discutersi da molte persone, e che conseguentemente sono suscettibili di correzioni e di cangiamenti esorbitanti in maniera che, ordinariamente vanno rifatti da cima a fondo.

Anche i giornali quotidiani potrebbero profittarne. Con la stessa spesa di composizione potrebbero dare

al pubblico una maggior quantità di notizie di quelle attuali, servendosi di caratteri più piccoli. Qui l'arte non c'entra. I giornali hanno la vita d'un giorno. La maggior difficoltà consisterebbe nel fare accettare dal pubblico questa innovazione tipografica....

Infatti il buon pubblico non legge forse senza scrupolo dei lavori letterari come i semi-ritmi, i versi martelliani e le odi barbare di scrittori più o meno valorosi; lavori che allo sguardo si presentano in una consimile, o quasi consimile, disposizione?... Osservate:

Era notte. Il selvaggio urlo del vento, il nero  
apparato di nubi ridestano al pensiero  
un senso indefinito di paura e d'orrore.  
Ha la natura un fluido dolcissimo d'amore,  
che ne circonda i sogni, le speranze più belle,  
che si leva dai fiori, che piove dalle stelle;  
e l'anima lo sente, lo pregusta, l'assorbe  
in sè, tutto - e d'amore vede raggianti l'orbe. -  
Ah, nella cupa notte, nel gonfio ciel, nel vento  
tempestoso, l'amore divien tetro spavento:  
e l'anima, compresa, trema come per gelo,  
e sospira la luce e l'azzurro del cielo!

Questo metodo non è bello, lo so, ma lo ritengo utilissimo in molte occasioni. Fra le righe dei giornali quotidiani inglesi e.... non inglesi, ho veduto vuoti che potevano contenere due parole, tolte forse dallo scrittore dell'articolo o duplicate dal compositore. Ma quei pratici là, per non perder tempo, non

si confondono a trasportare il periodo; lo spazio lasciato vuoto dalle parole sopresse essi lo riempiono con dei quadrati, così e il senso corre lo stesso. Se passa quasi inosservata tale lacuna in mezzo al testo, si potrebbero tollerare le righe zoppe, come le propongo io, e come si tollerano nella scrittura a penna.

Vinta la ripugnanza dei primi tempi, quando il pubblico vedesse che con quel sistema gli vengono fornite notizie più pronte e in maggior copia, passerebbe sopra alla nuova forma. A ben altri delitti di lesa tipografia e di conculcato buon senso sono assuefatti i lettori dei giornali quotidiani... fino a quello frequentissimo di non poterli leggere per i caratteri logori e per la pessima stampa!

Lo ripeto: è un'idea stramba che oggi, date certe consuetudini, non può essere accettata; ma siccome vi è di mezzo la gran leva del risparmio, avrete voi, cari ragazzi, l'onore di metterla in pratica. Forse col tempo c'è il caso di poter fare anche a meno di tuttociò; il sempre maggiore sviluppo della meccanica, dell'elettricità e di tante altre applicazioni scientifiche potranno darci una macchina che scriva, che componga, che riveda le bozze, le corregga, le impagini, le stampi... e poi se le legga!

O perchè no?... Ma vedo che si va nelle nuvole; è meglio smettere. Buona notte.

---

## LEZIONE XI

## Della giustezza e della composizione

Chiamasi *giustezza* la lunghezza invariabile delle righe di qualunque composizione.<sup>1)</sup> E siccome le righe si formano tutte nel compositoio, così quella operazione che consiste nell'aggiustare quest'arnese in modo che le righe vengano tutte della identica lunghezza stabilita, dicesi *prendere la giustezza*.

È principio fondamentale, assolutamente immutabile, che un libro di materia andante, benchè composto in più tempi e da diversi operai, debba conservare la stessa larghezza di pagina dal principio alla fine. A tale effetto, quando il proto o l'impaginatore vi consegneranno la copia di un lavoro nuovo, oltre al carattere e alla interlineatura, v'indicheranno anche la giustezza alla quale dovrete comporlo.

Ecco come si prende la giustezza.

Poniamo che vi sia stato detto di fare una composizione di una copia qualunque *a giustezza di sedici*. Questo *sedici*, senz'altra indicazione, vuol dire sedici righe di corpo dodici, poichè, e lo sapete già, la *riga*

---

<sup>1)</sup> Il nome di *giustezza* si dà anche a quella misura, pure fissa e invariabile, che hanno in altezza tutte le pagine d'uno stesso volume; ma di ciò ne parleremo quando si tratterà della *impaginazione*.

di dodici punti è pei tipografi quello che il centimetro è pei falegnami.

Voi, dopo aver preso le interlinee corrispondenti alla giustezza desiderata, e che dovranno servire per interlineare la vostra composizione, allenterete la vite del compositoio facendone scorrere verso sinistra la nocella mobile; quindi vi porrete una diecina d'interlinee, assicurandovi della loro esattezza, e fra esse e la nocella suddetta collocherete un pezzettino di carta di media grossezza. Poi, col pollice della sinistra spingerete con forza la nocella verso la parete fissa del compositoio e contemporaneamente chiuderete la vite col pollice e coll'indice della destra. Così la giustezza è presa.

La giustezza può prendersi anche con tanti quadrati di corpo dodici; ma, in tal caso, non dimenticate mai quel pezzettino di carta come cosa indispensabile. È per mezzo di esso che le interlinee, rigide e non elastiche come le righe del carattere, risultando un po' più scarse di quest'ultime, entrano ed escono facilmente dal compositoio. Ma il vantaggio anche più importante che se ne ottiene, si è questo: che quando la composizione trovasi chiusa nel telaio, chi sopporta la forte pressione della serratura è il carattere e non le interlinee. Se la cosa fosse invertita, addio nitida stampa, addio caratteri!

Nel serrare la vite del compositoio non adoperate mai altri mezzi all'infuori di quello che v'ho indicato; la forza della mano è sufficiente per ottenere la necessaria chiusura.

Mi resterebbe da dirvi come fanno i lavoranti finiti a prendere la giustezza dei modelli o delle tabelle; ma questo lo saprete più tardi; ora sarebbe un voler mettere il carro avanti ai bovi. È meglio parlare della *composizione*; ciò che sarà uno dei vostri più vivi desiderii. Non ho bisogno di raccomandarvi l'attenzione.

### Della composizione in generale

Se dovessi prendere la parola *composizione* nel suo più esteso senso tipografico andrei troppo per le lunghe. Comprendendo essa tutta la numerosa serie dei lavori che possono aversi dalla tipografia, io dovrei intrattenervi, in tanti particolari, in tante specialità ed eccezioni che finirei coll'infruscarvi la mente senza ragione e senza costrutto.

Per darvene un'idea a occhio e croce, vi dirò che l'insegnamento della composizione tipografica dovrebbe avere quattro classificazioni, cioè:

- 1<sup>a</sup> la composizione andante e l'impaginazione;
- 2<sup>a</sup> la composizione del bottellame, ossia di quei piccoli lavori che occorrono al commercio ed alle industrie;
- 3<sup>a</sup> la composizione dei modelli e delle tabelle eseguiti con filetti d'ottone;
- 4<sup>a</sup> la composizione dei lavori di fantasia eseguiti con fregi e con filetti di piombo e d'ottone a una sola forma o a forme separate, secondochè debbano servire per la stampa a uno o a più colori.

Vedete bene che tutta questa massa di roba, sarebbe, almeno per ora, di troppo difficile digestione per voialtri; senza contare, poi, che io debbo insegnarvi solo i primi elementi della tipografia, e che sconfinerei dal còmpito che mi sono prefisso con queste lezioni elementari. Perciò stasera vi parlerò soltanto della *composizione andante*; un'altra sera, ma un po' più in qua, della *impaginazione*.

### Della composizione andante

Questa specie di composizione è la base della tipografia, il fondo dell'arte, il primo passo all'avviamento dei lavori complicati; ed è anche l'operazione manuale di più facile riuscita a chiunque vi si metta di proposito, essendo affatto elementare.

Infatti, *comporre* vuol dire eseguire un movimento manuale e meccanico dei più semplici, per mezzo del quale si mettono insieme le lettere, si formano le parole, e con queste le righe, stando attaccatissimi all'originale, copiandolo cioè fedelmente, integralmente, senza alterazioni cervellotiche, senza soppressioni nè raddoppiamenti in alcuna delle sue parti, come succede talvolta agli operai svagolati che cadono facilmente in questi errori materiali. Da tutto quanto vi ho detto sembrerebbe che l'attenzione e l'amore al lavoro fossero sufficienti per far presto e bene.

Eppure non è così. Non sempre è dato all'operaio di percorrere una strada così piana, così agevole, così comoda, oggi che gli scrittori leggibili di opere pen-

sate sono sì rari; oggi che, invece, sbucano fuori, come funghi in settembre, scrittori che a vent'anni improvvisano libri d'ogni genere e specie e nei quali v'è d'ogni ben di Dio, tranne la forma letteraria e talvolta anche il senso comune, sarebbe un'assoluta necessità che il compositore fosse qualche cosa più d'un arido copiatore materiale.

Tralasciando le opere ed i volumi, bisogna considerare che ai nostri giorni il maggior contingente della composizione andante è fornito dal giornalismo quotidiano; e questo bisogna accettarlo qual'è. Chi scrive per i giornali ha appena il tempo di concepire un'idea, che pochi momenti dopo è composta, è stampata, è resa di pubblica ragione. Giust'appunto in causa di questa fretta, certi lasciati della penna e certe incongruenze sono inevitabili anche a scrittori valentissimi; ed il compositore, il quale compone il periodo frase per frase, parola per parola, lettera per lettera, dovrebbe più facilmente dell'autore scoprire e correggere l'errore a questo sfuggito.

È quindi un'assoluta necessità che i moderni compositori posseggano un'istruzione superiore a quella degli operai di molte altre professioni, oltre ad un sentimento intuitivo di prim'ordine capace di interpretare le più saracene calligrafie, e di ricostruire un periodo inintelligibile, ingarbugliato e confuso. Una frase che non abbia senso *non può e non deve esser composta* da un compositore di criterio, ancorchè abbia dalla sua il tracciato calligrafico che gli dia ragione e che non ammetta equivoci. Il compositore-

tipografico, che per ludibrio fu paragonato da alcuni ad una scimmia, dev'essere, è vero, un copiatore, ma un copiatore istruito, svegliato, tranquillo, dotato di molto buon senso; un copiatore insomma, che pensa e che intende, e non una macchina.

« Il lavoro del compositore – dice Giulio Claye <sup>1)</sup> –  
« quando si tratta della composizione andante, può  
« compararsi a quello del copista dei secoli passati;  
« l'uno riproduceva allora colla penna, l'altro ripro-  
« duce oggi coi caratteri. L'IMPORTANTE SI È DI NON  
« COMMITTERE ERRORI. »

Meno male! Perchè a me non garberebbe punto che il compositore imitasse quei copisti mercenari del secolo xv, i quali badavano più a far presto che a far bene, ed erano così spropositati, negligenti e ignoranti che i monaci dei chiostri più ricchi e più doviziosi furono obbligati a servirsi di revisori di codici per espurgargli dai grandissimi scerpelloni di cui erano imbrattati. Ma lasciamo da parte queste notizie che del resto ci riguardano poco, e seguitiamo il nostro ragionamento che c'interessa di più.

### Come si compone

#### e come si fa a divenire svelti compositori

La composizione si eseguisce stando in piedi. Non è più dei nostri tempi – tempi del vapore, dell'elettricità, del fonografo e delle rotative – il comporre a

---

<sup>1)</sup> *Manuel de l'Apprenti compositeur*. Paris, 1883.

sedere, con tutto il proprio agio, come si praticò fino dai primi tempi dell'arte, e come si pratica tuttora in qualche officina di provincia. Quest'abitudine mi fa tornare in mente i vecchi impiegati della Depositeria del Granducato di Toscana, che lavoravano tranquillamente e comodamente affondati nelle loro poltrone.

Lavorando in piedi, al modo stesso che voi vedete dalla figura 11, si è più liberi nei continui e diversi movimenti del braccio, e si ha slancio, elasticità, pieghevolezza maggiori in tutte le membra; qualità queste che costituiscono le doti d'un vero compositore.

Le dita della mano destra ed il braccio medesimo, impacciati in principio, a furia di esercizio, divengono sciolti, pieghevoli, agilissimi, come succede di tutto il corpo negli esercizi ginnastici. Chi per natura fosse tardo in questi movimenti, ve l'ho già detto discorrendo della *lettura dell'originale*, e con la pratica non riuscisse a rendersi svelto, dovrebbe rinunciare a far parte della famiglia dei seguaci più intellettuali di Gutenberg.

Cari ragazzi; se desiderate diventare compositori svelti e produrre al tempo stesso un lavoro con pochi errori, nei primi mesi del vostro noviziato dovrete operare lentamente. Il poco lavoro senza errori, sarà più apprezzato del molto spropositato. In seguito, il continuo esercizio, il tempo e la buona volontà vi faranno divenire operai di prim'ordine.

Preparati le interlinee e il vantaggio, presa la giustezza con precisione, e letta la prima frase della copia, frase non troppo lunga per non dover tornare a

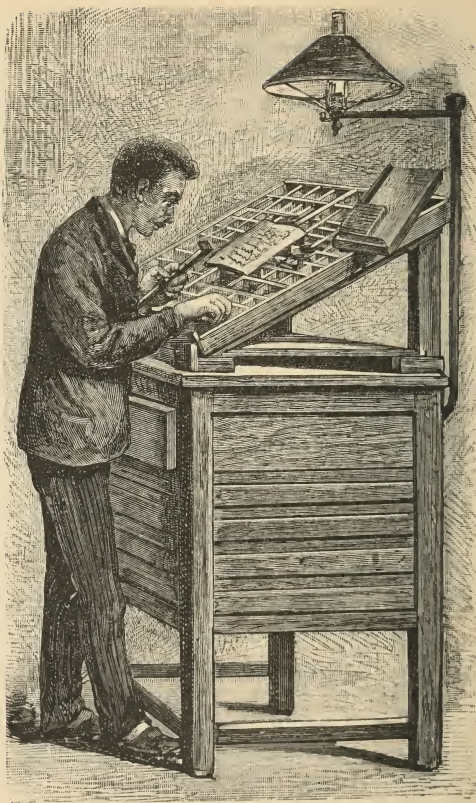


Figura 11.

leggerla nuovamente, incomincerete a comporre, tenendo il compositoio nella mano sinistra al modo stesso indicato dalla figura 12.

Le lettere dovete prenderle con leggerezza e con movimento diretto, essendo noto che la linea retta è la



Figura 12.

più breve. Mentre componete abbiate in mente di non contrarre dei vizi che tornerebbero in vostro danno; danno fisico, economico e morale, come vi spiegherò più avanti.

Sul principio del vostro tirocinio dovete preoccuparvi di far solo quel movimento che è indispensabile a pigliare la lettera. Ad esempio: se avete letta sull'originale la frase *« noi abbiàm fatto la carità di*

*tacere* » dovrete subito rivolgere il vostro sguardo verso il cassetto della *n* e fermarlo su quella lettera che per la prima scorgerete posta in maggiore evidenza, e che sarà una delle più facili ad essere affermata. Nel tempo stesso vi assicurerete della posizione in cui trovansi l'occhio e la tacca, in modo che quando la lettera è già fra i diti della mano destra, questi, senza bisogno di nessun riscontro successivo della vista, la rigirino convenientemente e la pongano nel compositoio con l'occhio e la tacca scoperti, corrispondenti cioè ai due laçi aperti del compositoio. Ricordatevi, dunque: *che la lettera si prende come viene e che dopo presa non deve esser più necessario di guardarla*; poichè, mentre la mano destra la porta, senza esitazioni, celeremente e direttamente nel compositoio, voi con un'altra rapida occhiata dovete notare nel cassetto della *o* la seconda lettera di cui avete bisogno; presa questa al modo stesso indicato per la *n*, osserverete subito in quello della *i* e via di seguito fino a che non abbiate composta tutta la frase che di mano in mano andrà svolgendosi nella vostra mente; per poi tornare a leggere un'altra frase, e poi un'altra fino al termine della copia. In poche parole il prendere le lettere dai cassettoni per disporle nel modo voluto nel compositoio, è un movimento spontaneo dell'intelletto più che un atto materiale.

Sul principio tutto questo meccanismo vi sembrerà difficile e faticoso; riterrete impossibile l'acquistare quella sveltezza che ravvisate nei compagni più

anziani di voi. Ma fatevi animo; a poco a poco i vostri movimenti diverranno più accelerati, più rapidi perchè il vostro braccio si farà più sciolto e i diti più agili e perchè le immancabili incertezze del meccanismo spariranno.

Mi è capitato varie volte di vedere alcuni apprendisti che dopo qualche mese di abborracciato tirocinio, si lasciano trascinare dalla fregola di emulare i lavoratori più anziani. Guardatevi bene dall'essere sì insensati! Per raggiungere un tale intento questi apprendisti sforzano tutti i loro sensi, tengono agitati la mente ed i muscoli, si arrabattano, si divincolano, nervosi e febbricitanti, in una fatica tanto superiore alle loro forze quanto infeconda di risultati vantaggiosi. Anzi, siccome la natura non si sforza impunemente, essi contraggono vizi perniciosissimi, che non potranno mai più cavarli di dosso e che li renderanno lo zimbello dei loro colleghi. Infatti, questi infelici per acchiappare una lettera dalla cassa, che pure sta loro sotto il naso, pare che prendano la rincorsa come se dovessero assaltare un elefante; con la vita, con le spalle, con la testa, e a volte anche con gli occhi e col naso, fanno contorsioni e movimenti supremamente ridicoli; il loro braccio destro, nell'andare alla cassa e nel portare la lettera al compositoio, fa un rigirò vizioso, un molinello, come se suonassero un organetto meccanico. E i loro compagni, che tranquilli li osservano di sott'occhio, ridono alle loro spalle, non risparmiando loro nè le satire nè i soprannomi caratteristici!

Alcuni di loro prima di deporre la lettera nel compositoio, se la rigirano tre o quattro volte fra le dita; la battono due o tre volte sul compositoio, compiacendosi scioccamente nel far sentire quel *tic-tac* che ne deriva, ma non tanto per darsi l'aria di compositori svelti, quanto per coprire con quei movimenti falsi la loro lentezza. Poveri infelici! quanta illusione, quanta presunzione, quanta ignoranza !... No, no, giovani amici; ve lo ripeto, sul principio procurate di studiare che i vostri movimenti vengano fatti con tranquillità e senza sforzo, ma continui. Un orologio posto in uno dei cassettini meno usati, vi dirà quanti secondi vi occorrono per comporre una riga. Or bene, dite a voi stessi di voler comporre le righe successive in minor tempo e vi riuscirete. La ginnastica del braccio e la volontà vi faranno vincere. Di questo sono ASSOLUTAMENTE sicuro.

Ma la cicalata è stata lunga; è meglio smettere che è tardi. Domani vi tratterrò sull'*aggiustatura delle righe*. Buona sera.

---

## LEZIONE XII

### Dell'aggiustatura delle righe

Nella 9<sup>a</sup> lezione vi dissi già cosa sia e come dovete contenervi nella spazieggiatura delle parole. Vi ricorderete che in essa, benchè fuggevolmente, ho anche accennato all'aggiustatura delle righe, per l'intima

connessione che esiste fra queste due operazioni relative alla composizione, essendo l'una il complemento dell'altra. Ma siccome molti sono i particolari relativi all'aggiustatura delle righe, così questa sera voglio parlarvene distesamente. Voi non ci perderete di sicuro; tutt'altro.

Dicesi *aggiustatura delle righe* quell'operazione per la quale si portano le righe alla lunghezza normale stabilita. È ben difficile che, composta una riga, si giunga a completarla esattamente sia con una parola intera, sia con una sillaba in cui cada la divisione. Bisogna quindi *aggiustarla*; cioè bisogna aumentare o diminuire gli spazi fra le varie parole che la compongono.

Capite benissimo che tale lavoro richiede del tempo; ma se vi riuscirà di ottenere quest'aggiustatura in minor tempo di quello che può occorrere ad un altro vostro compagno, è naturale che, divenuti operai e lavorando a fattura, tutto quel tempo risparmiato vi porterà un guadagno maggiore.

Ma per giungere a questa maggiore celerità occorre possedere un'intuizione speciale che non s'impara in nessun Manuale professionale, ma si può acquistare a furia di lavoro, di studio e di buona volontà. Ed ecco come. Quando avrete composto circa i due terzi della riga, tenendo conto delle parole che ancora vi restano da comporre, dovete *intuire* se per aggiustare la riga stessa sia conveniente porre fra quest'ultime parole il quadratino o lo spazio grosso. Seguendo tale criterio, voi, all'atto dell'aggiustatura avrete due o tre

spazi di meno da restringere o da allargare. Sono minime frazioni di tempo che voi guadagnerete per ogni riga, ma faran sì che al termine della settimana potrete intascare due o tre lirette di più d'un altro vostro collega, pari a voi in abilità e in sveltezza, ma che non tenga conto di queste inezie.... come alcuni chiamano tali intime previdenze. Per ottenere questo beneficio non dovete, però, lavorare svagolati e colla testa nel sacco, disperdendo vanamente le vostre forze, ma dovete pensare di continuo a quello che fate. Se no, no.

Un'altra avvertenza. Nello stringere o nello allargare gli spazi procurate che non avvengano fra le parole differenze brusche, e delle quali vi ho fatto cenno nella lezione 9<sup>a</sup>. Ma tenete per norma fissa di diminuire o di aumentare lo spazio un po' per parola in modo da rendere la riga regolare ed in armonia colle precedenti. Nello stesso tempo che andate modificando in tal maniera la spaziaggiatura non dimenticate di addirizzare e di mettere a piombo la riga, di rileggerla per togliere i refusi, i rovesci, o qualsiasi altro errore che potesse esservi sfuggito.

Le righe non debbono aggiustarsi nè *deboli*, cioè leggermente sguazzanti nel compositoio, nè *forti*, cioè troppo serrate; occorre una chiusura moderata e tale che, quando la riga si trovi in perfetto appiombo, l'ultima lettera entri intieramente nel compositoio con un leggero sforzo simultaneo del pollice e dell'indice della mano destra.

Le righe *deboli* sono dannose specie allorquando la forma trovasi marginata nel telaio ed è in macchina.

In questa condizione non sono più le righe che fanno forza contro la marginatura, bensì le interlinee; così il carattere restando da qua a là sciolto, si piega a destra o a sinistra in causa del moto alternato della macchina e della pressione del cilindro, con danno gravissimo del carattere e della nitida stampa.

Un altro danno, sebbene minore, producono coloro che hanno l'abitudine di aggiustare le righe troppo fortemente.

Nelle righe forti l'ultima lettera non entra mai interamente nel compositoio, malgrado gli sforzi poderosi del pollice, e malgrado lo spreco di tempo che l'operaio v'impiega per farcela entrare. Così facendo, mentre il fusto dell'ultima lettera si sfrega, si storce, o si rompe, il compositore imprevidente si espone anche al rischio frequentissimo di vedersi scoppiare la riga fra le mani <sup>1)</sup>).

Esistono compositori trascurati che, aggiustando la riga, non si curano di spingere gli spazi fino in fondo al compositoio, ma li lasciano per aria alla pari del carattere, per modo che, legata che sia la composizione, o sono obbligati ad abbassarli uno per uno con la punta delle mollette, o se li lasciano stare come si trovano, c'è il caso d'avere nella stampa la brutta sorpresa di vederli impressi insieme al carattere, come ve li mostro in queste due righe, con quanta leg-

---

<sup>1)</sup> La riga *scoppia* e va in fascio quando, troppo serrata, forma arco dalla parte esterna del compositoio sia per uno sforzo maggiore nell'aggiustatura, sia anche per esserci del sudicio framezzo al carattere non lavato bene.

giadria e con quale estetica tipografica lascio a voi considerare.

E non crediate che queste minuzie, queste particolarità su cui vi ho trattenuto stasera, siano da tenersi in poco conto, specialmente da voi ragazzi che solo da pochi giorni vi trovate davanti alla cassa. Mi fermo a bella posta sulle minuzie perchè amo che non incorriate in cattive assuefazioni, che più tardi riuscireste forse a correggere, ma con fatica e con grande sforzo di volontà. Nel ramo composizione l'aggiustatura accurata e sollecita delle righe ha un gran peso. Vi basti di sapere che nelle giustezze corte essa richiede quasi tanto tempo quanto ne occorre per la intera composizione della riga.

Ad avvalorare questi miei suggerimenti voglio legervi tradotto e senza aggiungere un *ette* di mio, quanto in proposito dice il signor Giulio Claye nel suo *Manuel de l'Apprenti Compositeur*. Sentite :

« Il possedere la delicatezza di mano, il tatto del dito bene ammaestrato, necessario per aggiustare a dovere, è un prezioso vantaggio che bisogna cercar di acquistare più prontamente che è possibile.

« Aggiustare è, adunque, l'azione che consiste nel dare alla lunghezza delle righe una precisione rigorosamente uniforme. Di tutte le operazioni che regolano la composizione, la più importante, quella la cui inosservanza produce le più deplorabili conseguenze, è l'*aggiustare*. Essa non può essere approssimativa: bisogna che sia assoluta; senza di essa non vi sono lavori esatti possibili, giacchè tutti richiedono preci-

sione matematica. Gli accidenti che possono risultare dalla mancanza di questa condizione sono gravi e disgraziatamente frequenti. Perciò, solo dalle righe aggiustate più o meno bene, può giudicarsi di una buona o di una cattiva composizione.

« Spesso il compositore trova una difficoltà prodotta dal testo stesso ch'ei compone: ora una parola troppo corta si presenta alla fine d'una riga, ora una parola troppo lunga non può entrarvi.

« Vi sono tre mezzi per sfuggire a tali difficoltà. Nel primo caso aumentare il bianco o lo spazio che separa ognuna delle parole; nel secondo caso diminuirlo; se questo secondo mezzo è insufficiente, si spezza in due parti la parola finale della riga, mediante una divisione, e si porta il compimento della parola alla riga seguente.

« Prima di aggiustare, ogni operaio desideroso di fare un buon lavoro non deve mai trascurare di leggere attentamente la riga da lui composta e di togliere subito tutti gli errori che essa possa eventualmente contenere.

« A questo punto, tale rettificazione è di facile esecuzione; mentre, se vien trascurata, diventa più tardi difficoltosa e pregiudicevole. Fa d'uopo adunque farsi un obbligo di collazionare accuratamente la riga composta prima di aggiustarla. Una composizione bene eseguita di primo acchito è di gran lunga preferibile a quella cui vengono fatte subire numerose correzioni e spostamenti, perchè quelle e questi danneggiano sempre la regolarità della spazieggiatura. Supponiamo,

ad esempio, che in una pagina regolarmente spaziata ed aggiustata occorra introdurre una parola omessa: per metterla a posto, occorrerà necessariamente restringere la spaziatura delle parole che precedono o che seguono. Se, all'incontro, si tratta di fare sparire una parola ripetuta, la soppressione di essa lascerà un vuoto da riempire, e così bisognerà di nuovo ricorrere alla spaziatura. In tal caso, si allarga il bianco invece di diminuirlo; ma il risultato inevitabile di questa operazione è spesso la distruzione dell'armonia, della regolarità nella spaziatura che nel comporre si procurò di ottenere. Il caso diventa più serio se si tratta d'un pesce o d'un dopione assai ragguardevoli, per esempio, d'una lunga frase o di varie righe. In questo caso le conseguenze dell'errore sono gravissime. Dovremo ritornare sull'argomento, ma intanto queste avvertenze sono sufficienti per far capire l'imperiosa necessità di collazionare il proprio lavoro colla lettura, innanzi di aggiustare le righe.

« Esistono spazi di differenti forze; questa diversità di grossezza ha per iscopo di agevolare l'aggiustatura delle righe e la spaziatura regolare delle parole. Nel comporre si deve mettere dapprima fra esse un solo spazio di forza media; se, alla fine della riga, si presenta una parola o una fine di parola che non vi possa entrare, si surroga, per tutta la lunghezza della riga, lo spazio primitivo con un altro di minor forza, affine di giungere ad ottenere il vuoto necessario; se, al contrario, questa parola non può essere introdotta

per intero o divisa, si eviterà tale inconveniente col repartire il vuoto su tutta la riga, impiegando spazi più forti o combinando quelli che sono necessari per giungere a compire la riga. Tuttavia l'aumento e la diminuzione del bianco che divide le parole hanno i loro limiti. La spazieggiatura non deve mai giungere alle proporzioni d'un quadrato <sup>1)</sup>, e neppure avvicinarlo; nè deve neppure scendere allo spazio fine d'un punto.

« Non si possono tollerare righe troppo larghe nè troppo strette; nel primo caso, le parole hanno l'aria di corrersi dietro; nel secondo, sono talmente vicine le une alle altre che sembrano formare una sola parola. Bisogna ad ogni costo evitare questi due eccessi.

« La spazieggiatura normale delle parole, quella cioè che occorrerebbe sempre adottare, dovrebbe essere d'un terzo di quadrato, ossia di uno spazio grosso.

« Se è indispensabile lo spazieggiare regolarmente le parole d'una stessa riga, non è meno necessaria la spazieggiatura più possibilmente regolare nel complesso della composizione. Difatti, non v'è niente di più sgradevole d'una successione di righe la cui spazieggiatura presenti sensibili differenze, o di due righe sovrapposte, una delle quali sia molto larga e l'altra molto stretta. Esse si danneggiano reciprocamente e il difetto dell'una fa maggiormente risaltare il difetto

---

<sup>1)</sup> S'intenda quel bianco che da ogni lato è della forza di corpo del carattere, e che in Toscana dicesi *quadrato-tondo*, mentre in altre provincie è *quadratone*, e che qui, per intendersi una volta per sempre, io dico sempre *quadrato*.

dell'altra. Una pagina fatta bene deve alla spazieggiatura regolare e uniforme della composizione quella attrattiva che offre all'occhio.

« Questa regolarità spesso si ottiene solo mediante lievi sacrifici di tempo. Si trovano operai – e sono quelli eccellenti – che per giungere a questo scopo spingono lo scrupolo fino a rimettere nel compositoio certe parti della loro composizione, lieti di provare in siffatta guisa come essi sieno capaci di vincere le difficoltà del mestiere.

« Solo imitando tale esempio si può eseguire una buona composizione. »



Aggiungerò una sola parola e poi ho finito.

Aggiustate le righe, devono, naturalmente, esser tolte dal compositoio. A far ciò appoggiate questo al labbro della cassa, come vedete dall'unita figura; af-

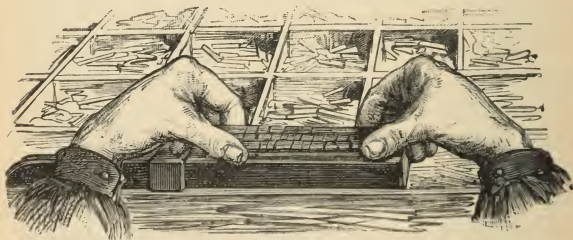


Fig. 13.

ferrate le righe alle due estremità coi due indici e coi due pollici e spingetele, piegandole un poco, in avanti. Gli altri diti servono a sorreggere strettamente dai

due lati le lettere che sono alle estremità delle righe e ad impedire che il compositoio segua il movimento delle mani.

---

### LEZIONE XIII

#### Di alcune regole da osservarsi nella composizione di dicitura andante

Credo che sia questo il momento opportuno per parlarvi di alcune regole da osservarsi quando si compone la dicitura andante. Queste regole potrebbero dividersi in *fisse* e *variabili*. Son *fisse* quelle indicate dal proto e che si riferiscono ai caratteri da adoprarli, alla giustezza, all'interlineatura, ecc.; son *variabili* le altre che riguardano la spazieggiatura, le abbreviature, le maiuscole, l'ortografia, e che dipendono generalmente dal buon senso del compositore.

L'esser privi di regole fisse per queste ultime modalità è la causa che produce la confusione ed arreca il maggior danno al lavoro. Infatti, è raro il caso che tutto un volume venga composto da un solo operaio, il quale, quando sia abile ed esperto, può uniformarlo dalla prima all'ultima pagina alle stesse regole ed agl'identici metodi di lavorazione. Invece quasi sempre, un volume è l'opera collettiva di quattro, di sei, di otto o più compositori, secondo la sua mole o la fretta che si ha della sua pubblicazione. È dunque naturale che se questi compositori, nell'esecuzione

delle loro rispettive copie, non seguissero a puntino le istruzioni ricevute dal proto o dall'impaginatore, invece d'un libro armonico in tutte le sue parti, si avrebbe un centone difforme e disgustoso.

A questo proposito sentite cosa ne pensa un tecnico valoroso, il signor Daupeley-Gouverneur: « La mancanza di regole fisse, egli dice, diviene una sorgente di frequenti errori per il compositore e per il correttore. Una volta adottato un principio bisogna conformarvisi rigorosamente e non dimenticare che sovra questo punto, come su tutte le regole tipografiche SOGGETTE A VARIARE NELLA LORO APPLICAZIONE, la condizione prima ed essenziale è una scrupolosa uniformità di metodo per uno stesso lavoro. »

È dunque una assoluta necessità la rigida osservanza di un metodo unico se si vuole che il lavoro assuma l'aspetto d'una cosa di getto e ben condotta.

Questo risultato non lo avreste dicerto quando, per ipotesi, alcuni compositori mettessero fra le parole un quadratino e nell'aggiustare la riga allargassero gli intervalli con spazi fini e mezzani, mentre altri, con più senso d'arte, usassero lo spazio grosso e tenessero, possibilmente, più a stringere che ad allargare gli intervalli medesimi. E questa diversità di metodo si manifesterebbe maggiormente, quando fra i compositori ve ne fossero taluni educati alla scuola di coloro pei quali la mancanza dello spazio fine alla virgola costituisce un errore tipografico di prim'ordine!

Ma non bisogna esagerare nemmeno in questa uniformità, chè talvolta anche le regole fisse soffrono

eccezione; anzi lo starci sempre rigidamente attaccati può esser causa di più grave errore. Se, per esempio, un compositore farà una reticenza di quattro punti con uno spazio fine per punto .... e più sotto la farà di tre punti ... senza spazio, per comodo della spazieggiatura e dell'aggiustatura della riga, non può essere accusato d'aver lese le buone regole nè offesa la maestà dell'arte.

Sul principio del vostro noviziato, nei casi dubbi, non dovrete peritarvi dal chiedere, al momento opportuno, schiarimenti e dilucidazioni al vostro maestro. Val meglio passare per seccanti e ricevere, magari, una mossaccia dal proto, che lavorare a casaccio, e passare per imbecilli. L'atto iroso del proto potrà dispiacervi; resterete mortificati tutto il giorno; ma poi, se ci rifletterete sopra un istante con calma, vedrete che, se egli vi ha risposto male, fu in un momento d'eccitazione, perchè sopraffatto dalla molteplicità delle sue incombenze e delle sue responsabilità. Anzi, in seguito, vedrete che sarà il proto stesso che vi renderà giustizia, perchè avrà riconosciuto in voi dei giovani che vogliono rendersi conto di quello che fanno e che, avendo dell'intelligenza, non vogliono in alcuna maniera agire come macchine o come idioti.

Ma lasciamo le ciarle e parliamo di regole.

Nel *corsivo* terrete le cifre e la interpunzione di *corsivo*.... salvo che per ragioni di sistema non abbiate ricevuto ordine di metterle di tondo, cosa che esigono alcuni, e che io, con tutto il rispetto che ho per questi miei colleghi, non son mai giunto a capire

sembrandomi tal modo di fare una sgrammaticatura tipografica delle più nauseanti. Guardate:

*Il 24 giugno 1866 a ore 12 fu presa, ecc.*

O non pare anche a voi che starebbe meglio:

*Il 24 giugno 1866 a ore 12 fu presa, ecc.*

Da un esempio che tolgo dalla *Divina Commedia* si vede chiaramente qual bella mostra faccia di sè la punteggiatura di tondo tramezzata al corsivo:

*Gridando: Perchè tieni? e: Perchè burli?*

invece di

*Gridando: Perchè tieni? e: Perchè burli?*

Per chi ha un briciolo di senso d'arte ogni altra dimostrazione sarebbe oziosa. Dunque, siamo intesi, nel *corsivo*, cifre di *corsivo* e punteggiatura *idem*, quando non ci siano ordini in contrario; nel qual caso digerirete la pillola masticando appunto la sentenza dantesca:

Vuolsi così colà dove si puote

Ciò che si vuole.... e più non dimandare.

Con tutto questo non crediate che il compositore valente non abbia la sua libertà d'azione. Se è veramente bravo ha una libertà sconfinata per tutti quei lavori pei quali, oltre alla perfetta esecuzione, occorrono fantasia e gusto artistico. In tali lavori la presunzione e la boria sono zero; il bravo operaio trova

qui l'occasione opportuna per manifestare la sua abilità e il suo sentimento, ed uscirà con onore anche maggiore in quelle piccole officine nelle quali il materiale è scarso e inadatto.

I lavori cui ho alluso qui sopra e pei quali non vi sono regole assolute nè restrizioni alla manifestazione del buon gusto, quando esista, consistono nella composizione e nella ornamentazione di diplomi, di attestati, di opuscoli per nozze, di cataloghi, di azioni, di listini, d'indirizzi, di fatture, di programmi per feste pubbliche e private, e quant'altro faccia parte della tipografia decorativa, per la quale i soli vincoli sono il formato, l'epoca di consegna, ed il prezzo, se questo fu stabilito in precedenza.

Ma io mi accorgo d'andar troppo in là e dimentico di trovarmi alla presenza di giovani inesperti di lavori siffatti, che per la loro esecuzione richiedono abilità e lunga esperienza. Rientro in carreggiata.

La migliore composizione è quella che risponde con più esattezza all'originale dell'autore. Ma intendiamoci: al tipografo non son permesse certe sconvenienze di forma quali si trovano nei manoscritti. Per dirne una, se un autore scrivesse: *Vita di Alessandro III di Russia*, ponendo il nome *Alessandro* in fine di una riga, e il *III* in principio della successiva, nessuno, naturalmente, potrebbe accusarlo di inesattezza; sarebbe invece un errore logico e tecnico gravissimo se facesse la stessa cosa il compositore. L'aggettivo numerale, qualunque sia, fa sempre parte del nome e non può dividersi in nessun caso e per nessuna

ragione; così non spezzerete secolo | XVIII; vol. | XII; art. | 206; anno | 1895. Tanto meno dividerete un numero qualsiasi, anche fra gli interi e i decimali, come: lire 1325, | 15.

Le cifre romane quando seguono un nome proprio, come sarebbe: Umberto I re d'Italia, Papa Leone XIII, o un altro purchessia, saranno sempre di maiuscole; saranno invece di maiuscolette quando seguano un nome comune, come: vol. XIII; tav. XVIII; secolo XIX. Nel corsivo, però, dove le maiuscolette furono abolite, occorre per forza usar le maiuscole, meno in qualche citazione di testo antico, nel qual caso vien talvolta adoprata la bassa cassa: *secolo xiiij; pag. vij, vol. xjjj.*

Nelle opere divise in capitoli, comporrete il numero progressivo dei medesimi preferibilmente in cifre romane maiuscole, non in lettere:

## CAPITOLO I

## CAPITOLO XXXIII

e non

## CAPITOLO PRIMO

## CAPITOLO TRENTESIMOTERZO

Non dovete separar mai dal nome i titoli cavallereschi o professionali, come:

Cavaliere	Avvocato
Barone	Architetto
Conte	Ingegnere
Marchese	Professore
Duca	Dottore

Questi titoli non possono restare in fine di riga, specie se abbreviati, ma debbono seguir sempre il nome o una parte del nome della persona cui appartiene il titolo, a costo di rimaneggiare alcune delle precedenti righe.

convenuto alla presenza del nobiluomo cav. Francesco Francalanci coll'assistenza del sig. prof. Lorenzo Giacomini, nell'interesse del dott. Alessan-

Neppure le date debbono spezzarsi in due, e piuttosto di comporre:

Da quando Napoleone I morì a Sant' Elena, il 5 maggio 1821, i Carbonari non ebbero più alcuna, ecc.

allargherete li spazi fra le parole, in maniera che la data si trovi nella riga sottoposta, unita al nome del mese:

Da quando Napoleone I morì a Sant' Elena, il 5 maggio 1821, i Carbonari non ebbero più alcuna, ecc.

E, a proposito dell'abbreviazione finale di questi ultimi due esempi, debbo avvertirvi di non porre mai un *ecc.* in principio di riga, anche a costo di allargare o di stringere un po' troppo gli spazi, secondo che l'*ecc.* possa o no entrare nella riga antecedente.

Il nome dal cognome potete dividerlo senza scrupolo, abbenchè alcuni maestri non vedano di buon occhio la divisione di certi nomi di uomini eletti che sono come l'incarnazione d'un'alta idealità di tutto il mondo civile, quali DANTE Alighieri – MICELANGIOLO Buonarroti – RAFFAELLO Sanzio, per i quali, del resto,

il solo nome di battesimo: DANTE – MICHELANGIOLO – RAFFAELLO non darebbe occasione ad equivoci.

Quando si presentassero due nomi da riunire insieme con un tratto d'unione e uno solo od ambedue fossero composti di due diverse casate, il tratto di unione fra un nome e l'altro sarà doppio di quello che unisce le due casate dello stesso nome. Spiegherò meglio con un esempio questo bisticcio:

#### COMPAGNIA DRAMMATICA

MARCHI-MAGGI – ALIPRANDI-PIERI

ed anche:

#### NOZZE

MANZONI – ANTONA-TRAVERSI

Porrete sempre uno spazio fine dopo le lettere *crinate* di corsivo, quando siano seguite da altre lettere di asta lunga, e che talvolta si presentano nelle diciture straniere: *Wk - f k*, ed altre.

I titoli delle opere o i nomi dei giornali in mezzo al testo, li comporrete in corsivo, quando non siano stati indicati in maiuscolette o in grassino.



Potrei continuare ancora a mostrarvi con esempi, la necessità che hanno tutti gli operai di seguire la stessa via per amore di simmetria, di logica e di correttezza; ma all'atto pratico le mie parole sarebbero

gettate al vento e l'impreveduto vi colpirebbe quando meno ve l'aspettate. In tali casi, come v'ho già detto, ricorrete al vostro superiore per avere da lui quelle istruzioni che varranno a farvi uscire dall'imbarazzo. La pratica, dice un vecchio proverbio, val più della grammatica; ma se ciò talvolta è vero, è vero anche che lo studio abbrevia moltissimo il faticoso cammino dell'arte.

Anche oggi, vedete, dopo più di mezzo secolo di esperienza e di pratica, anch'io certe volte rimango perplesso di fronte all'imprevisto, e lì per lì non so che pesci pigliare. Che vuol dir ciò? Vuol dire, cari ragazzi, che non s'impara mai abbastanza e che a qualunque età c'è sempre bisogno di studiare e di chieder consiglio.

Ancora due parole sulla composizione senza interlinee e poi basta.

### Della composizione senza interlinee

Il titolo vi spiega la cosa. Si tratta di quella composizione fitta, senza alcun distacco fra riga e riga, e che viene anche chiamata *composizione piena*. Questa specie di composizione, che oggimai si usa solo per lavori speciali, come Guide, Dizionari, ecc., e di cui si valgono anche alcuni giornali politici, presenta molti inconvenienti. Il compositore non deve trattarla con quell'indifferenza che suol avere per la composizione interlineata. Con questa, tanto il compositore che l'impaginatore possono maneggiare il proprio lavoro,

come suol dirsi, di sottogamba, mentre la composizione piena richiede il massimo riguardo, poichè l'urto più lieve, il movimento più accidentale, può farla andare in fascio.

Tuttavia per certi lavori nei quali ci sia bisogno di condensare molta roba in poco spazio, il tipografo non può esimersi dal comporre del testo senza interlinee. In questi casi, per maggior sicurezza, dovrete interporre qua e là ad ogni pezzo alcune interlinee, che verranno poi tolte all'atto dell'impaginazione. Non farete mai nessun pezzo più lungo di quaranta righe, e prima di legarlo lo bagnerete leggermente all'estremità. L'acqua è la colla dei compositori, e in certe occasioni, specie nella stagione estiva, farete molto bene a non farne a miccino.

Quando comporrete senza interlinee, modificate leggermente la spaziaggiatura in quelle righe ove un'asta discendente minacciasse d'incontrarsi sopra l'accento d'una lettera maiuscola della riga sottoposta, allo scopo di far capitare l'accento, che nelle vocali maiuscole sta come sospeso al di fuori del fusto del carattere, sulla spalla della lettera più prossima. Non osservando questa regola l'accento si romperebbe certamente allorquando, all'atto della stampa, la forma entra in pressione. Guardate: . . . . . È.

Ma il soverchio rompe il coperchio, dice il proverbio, e a chi troppo tira, la corda si strappa. Dunque state sani.

---

## LEZIONE XIV

## Del refuso e del malinteso

Questa sera vi ho preparato un borbottino, un ci-breo, una mescolanzina di varie cose professionali gustosissime, che spero vi riuscirà appetitosa. Figuratevi, c'è anche il *pesce*! La ragione che mi ha fatto riunire in una stessa lezione questi svariati argomenti la troverete nella relazione logica che hanno fra loro, e anche nel fatto che in qualche maniera, sebbene alla sfuggita, ve ne ho già parlato altre volte. Mettiamoci dunque al passo di corsa, perchè la lezione sarà lunga, e incominciamo dal *refuso*.

Il *refuso* è quella lettera, che nella composizione e nella stampa, ha preso il posto di un'altra. La frase *impiagato dal demonio*, frase che non ha senso, e che sta in luogo di *impiegato del demanio* contiene tre refusi. Ma badiamo di non confondere il malinteso col refuso, come avviene anche ad egregie persone che bazzicano da anni le tipografie. Osservate questa frase: « Il chiaro oratore con la sua lettura ha *abborracciati* (per *abbracciati*) due secoli di storia. » Questo è un malinteso.

I refusi avvengono per varie cagioni; prima fra tutte quella di una scomposizione eseguita con troppa

furia o chiacchierando. Quando si scompone in gran fretta, o si ciarla o si burla coi colleghi, alcune lettere, in luogo di andare dirette nel proprio cassetto, battono sui divisorî della cassa e schizzano nel cassetto accanto.

I refusi avvengono anche per l'indolenza dell'operaio quando non toglie le colmate<sup>1)</sup> dai cassettoni pieni.

Ai refusi si debbono numerosissimi *qui-pro-quo*, come si debbono scioccherie e sconcezze innumerevoli che causarono liti, dispiaceri e perfino la morte per crepacuore di qualche povero autore.<sup>2)</sup> Eppure il refuso è un errore dei più comuni e nei giornali e in certi libri se ne trovano ad ogni pagina. Ma mentre nei giornali, per la gran fretta con cui son fatti, vengono tollerati, i libri cosparsi di refusi perdono ogni valore commerciale e letterario, e l'officina non fa che screditarsi di fronte alle persone intelligenti. Non so chi disse, ma in ogni modo disse bene, che un'edizione ingemmata di refusi per quanto materialmente eseguita con tutte le attrattive dell'arte, equivale ad una bugia detta con spirito.... ma che pur resta sempre una bugia.

---

<sup>1)</sup> Si chiama *colmata* quella quantità di lettere che, nei cassettoni troppo pieni, sporge al disopra dei cassettoni stessi a guisa di cupola.

<sup>2)</sup> Questa sventura accadde nel 1712 al celebre poeta lirico pavese, Carlo Alessandro Guidi, il quale mentre si recava a Castel Gandolfo per offrire al papa Clemente XI (Giovanni Francesco Albani) uno splendido esemplare illustrato di sei Omelie a lui dedicate, morì di crepacuore per avervi scoperto, cammin facendo, un errore di stampa.

Su tal proposito sentite cosa scrive il signor Giulio Claye nel suo *Manuel de l'Apprenti Compositeur*:

« Fra i vari errori di cui è causa una cattiva scomposizione, il più frequente è il *refuso*. Benchè a prima vista sembri ch'esso non debba dar luogo a errori rilevanti, pure è perfettamente all'opposto e può darci delle sorprese inattese. Un *refuso* può far sì che una parola si trasformi in un'altra, e che una frase non abbia più alcun senso, e – ciò che è più grave – sia trasformata prendendo di sana pianta un senso affatto opposto all'idea voluta dallo scrittore: a volte il *refuso* fa dire una sciocchezza; a volte una mostruosità.»

### Pesce e doppione

Dopo il *refuso* gli errori più comuni che avvengono nella composizione sono il *pesce* e il *doppione*. Il *pesce* è un salto fatto sull'originale. Quando sentirete dire: « *Questa copia è piena di pesci*; » vuol dire che il lavorante ha lasciato alcune parole senza comporre, mentre il *doppione*, lo dice la parola stessa, rappresenta una frase, un periodo o una parola composta due volte di seguito, e dicesi pure *duplicato*. Il *doppione* è meno frequente del *pesce*; ma vi concorrono le medesime cause, e il danno è lo stesso. Per la remissione di questi peccati professionali, unico rimedio radicale ed economico è quello di rimettere nel compositoio la composizione dal punto ove sta il *pesce* o il *doppione* per trasportarla fino al più prossimo rigghino. Il tempo che occorrerà per tale riparazione,

specie se l'operaio lavora a fattura, sarà la sua punizione e la sua mortificazione. Ma chi compenserà l'officina da simili danni provenienti da operai stipendiati così trascurati, senza amor proprio e senza coscienza?... Non basta il dire « *rimedierò!* » Dovete pensare che talvolta il non consegnare un lavoro nel tempo già stabilito precedentemente, può causare la perdita d'un buon cliente; e perduta o scontentata la clientela non restano forse sacrificati oltre al proprietario, anche tutti i suoi collaboratori?... Ma voi siete troppo ragionevoli per non convenire di ciò, e cambio argomento.

### Del capoverso

Il *capoverso*, che alcuni con vocabolo barbaresco dicono *alineas*, è quella parte dello scritto dove il periodo incomincia con una nuova riga. Nella materia andante il capoverso si distingue tenendolo un quadrato più in dentro delle righe del testo. Quando vi siano lavori che abbiano capoversi in secondo o in terzo grado, il che accade sovente negli statuti, nelle leggi e nei regolamenti, ad ognuna di queste specie di capoversi aumenterete un quadrato dal capoverso comune, nella maniera stessa che vedete praticato qui sotto.

Sarà escluso dalla società in nome collettivo, senza diritto a ricorso:

1° il socio che costituito in mora non paga la sua quota sociale, come da contratto di costituzione;

2° il socio amministratore che si vale della firma o dei capitali sociali per uso proprio;

3° il socio responsabile senza alcuna limitazione:

a) che prende ingerenza nell'amministrazione;

b) che contravviene alle disposizioni degli articoli 12° e 15° del contratto sociale;

c) che sia dichiarato fallito o inabilitato.

Ma questa non è una regola fissa e assoluta. Vi sono lavori che hanno il capoverso facoltativo, nei quali, cioè, può esser posto in fuori e le righe seguenti in dentro, o viceversa; tali lavori sono i cataloghi, le bibliografie, la poesia, o altri consimili. E qui senza uscire dal seminato, mi occorre una parentesi. Mi viene in mente un insegnamento che potrebbe sfuggirmi. Nella composizione dei cataloghi bibliografici le osservazioni illustrative poste sotto la riga o le righe che fan parte del titolo debbono comporsi in carattere due o tre punti più piccolo di quello adoperato per il titolo medesimo; ecco come:

**MASSARANI T. Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo;** con una scelta di poesie postume inedite, e ritratto; Hoepli, Milano, 1886, 1ª edizione di lusso, 1 vol. in-8, pag. VIII-516 . . . L. 8 —

Non è soltanto una pagina biografica, ispirata a sensi di devota amicizia e riconoscenza, ma anche una pagina di storia patria, tanto la narrazione dei fatti e del carattere dell'uomo è intrinsecamente congiunta ed immedesimata con quella delle vicende italiane nel triste decennio dal 1848 al 1859.... E noi vogliamo esprimere il voto che la gioventù nostra cerchi questo libro e ne tragga alimento all'intelletto ed all'animo, e se ne compiaccia.

A. D'ANCONA.

Alcuni maestri vorrebbero che le righe successive al capoverso di queste osservazioni illustrative si ponessero perfettamente alla pari delle righe rientranti del titolo. Non dirò che abbiano torto, ma sotto certi rispetti non saprei neppure dar loro ragione intera. A parer mio, quella è una teoria applicabile solo ai caratteri frazionari del corpo dodici; come il sei, l'otto e il nove, ed anche per lo stesso corpo dieci, quando le osservazioni illustrative siano in corpo otto, avendo questo carattere lo spazio di due punti. Ma un tal beneficio non lo hanno tutti i corpi, e così la teoria non è assoluta, a meno che non si brami andare a caccia di complicazioni che non giovano nè all'edizione, nè all'economia commerciale, nè al vero senso dell'arte.

E ve lo provo.

Se il testo del catalogo fosse in corpo dieci e le illustrazioni in corpo sette, sarebbe cosa imbarazzante pel compositore trovare fra gli spazi di questo carattere i dieci punti necessari per le righe rientranti. Il corpo sette non ha nè può avere lo spazio di tre punti, perchè questo spazio si confonderebbe col quadratino che è di tre punti e mezzo. In questo caso non esitate un istante a sorpassare sulla piccola differenza del mezzo punto, e per le righe in dentro valetevi di tre o anche di cinque quadratini.

Ad ogni modo, lo ripeto, queste sono sofisticherie inutili, e più che inutili dannose. L'andare in cerca di difficoltà per la puerile sodisfazione di superarle, è una vanità che non s'accorda nè coll'arte nè coll'in-

dustria. L'arte e l'industria vogliono il bello, il buono e l'utile ottenuti nel più breve termine con economia e semplicità.

### Della iniziale

Non sempre i capoversi sono di tanta semplicità. Nei lavori di lusso, ricchi di margini e d'ornamentazione, al primo capoverso di ogni parte o di ogni capitolo, si usa porre una lettera iniziale liscia od ornata. Quest'uso risale ai tempi nei quali i monaci illustravano con iniziali miniate ed ornate i codici membranacei, cioè gli antichi libri scritti sulla pergamena.

QUANDO l'iniziale è liscia – di quelle cioè che si dicono *a due righe* – come il Q posto al principio di questo periodo, dovete metterla sulla estremità di sinistra ed alla pari della prima riga, riquadrandola nella parte superiore con una riga di quadrati. Queste iniziali, semplici od ornate che sieno, non le porrete mai in dentro; abbenchè questo strano modo di disporle abbia non pochi seguaci. Collocarle in dentro, come si farebbe quando si trattasse d'un capoverso comune, è un non senso tipografico. Siccome queste iniziali sono quattro o cinque volte più grandi di quelle comuni del testo, così di per sè stesse son sufficienti a mostrare al lettore che da quel punto ha principio una parte o un capitolo.

Le iniziali quadre o rettangolari, rabescate, fiorate o storate, grandi o piccole che siano, debbono inca-

strarsi nel testo, e farsi pareggiare colla parte superiore della prima riga; la differenza che può risultare nella parte inferiore, dovete colmarla con un bianco sotto la iniziale stessa.

Ma per essere meglio inteso, eccovi qui sotto alcuni svariatiissimi esempi.



FIN qui ho parlato dei soli idiomi, di cui per tutta Europa vi son pubbliche cattedre. Gli altri chi potrebbe annoverare? E molti pur ne sono coltivati dai nostri eruditi; il Copto e l'Armeno, amendue consecrati nella liturgia d'una Chiesa, e prezioso il primo anche per la luce che può



SONO le più splendide edizioni, egli è vero, più di lusso che d'uso, ed è vero eziandio che alle ricchezze naturalmente va il lusso appresso. Ma non possono però elle mai esser tante, che questo insaziabile, non so s'io dir debba nume o demonio, non le sappia esaurire senza estendersi infino



RESTAVAMI a vincere la eccessiva sua modestia; nè fu questa la minore difficoltà ch'ebbi a sormontare per riunire il presente volumetto, al quale stimai non inopportuno corrodo l'aggiunta, a guisa di Introduzione, d'un Discorso proemiale da me sollecitato e favoritomi dal chiaro e benemerito monsignore Ia-



MA non così la terza, che nel buon gusto è riposta, il quale sceglie le forme più vaghe, e più a genio della nazione e del secolo. Imperciocchè come in ogni altra cosa, così pur anco nella scrittura la moda regna e dà leggi, talor con ragione, e talor senza. Ove però buona ra-



PRIMA di uscire dal campo ortografico-estetico, non posso obliare chi vorrebbe abolire, ne' versi, le maiuscole al principio d'ogni riga. L'occhio nostro, avvezzo a vederle sempre, prova fatica e disgusto a notarle abolite; ma questa non è ragione perchè si conservino se sono inutili, o alla simmetria nocive. Esaminando due pagine che presentino i due esempj, l'este-



ANCHE qui, come ho notato parlando di tipi e di stile, vedo necessario di ammettere un dualismo, richiesto appunto dallo sviluppo datosi ai tecnici studj che non esistevano ai tempi del Bodoni. Se per lo passato non era concesso ai giovani di raggiungere un certo grado di coltura, se non passando per la tra-



NELLE arti, come nella natura, di cui quelle non sono che la felice imitazione, si deve tener conto, a guisa di una quasi matematica illazione, del loro successivo svolgimento, che potrà talvolta parere momentaneamente stazionario, ed anche retrogrado, per circostanze di cui



A questi pochi esempi avrete osservato come tutte le parole che fanno parte della iniziale sieno di MAIUSCOLETTE. Il motivo di questa distinzione alla prima parola ci viene da una consuetudine tradizionale. Furono i primi maestri della stampa che l'adottarono e, trattandosi di cosa leggiadra, tal uso può conservarsi anche oggidì; badate che non vi passi inosservata la piccola differenza di lunghezza che esiste fra la prima e le righe successive in cui sta incastrata l'iniziale, e che ha la sua ragione d'essere, come ora vi spiegherò.

La iniziale, quando fa parte della prima parola, deve stare aderente a questa; mentre quando l'iniziale fa parte a sè

deve stare distante tre o quattro punti dalla parola che la segue. Queste differenze così piccine, da pochi osservate e forse non intese da tutti, sono imposte non tanto dalle regole dell'arte quanto dal buon senso; e non fa bene chi le trascura o le dimentica.

## Del righino

A chi fra voi non sapesse cosa voglia dire *righino* dirò esser quella riga della materia andante in cui termina un capoverso e che, il più delle volte, lascia nella riga stessa, dopo il punto fermo, un bianco più o meno prolungato. Ed è sempre *righino* ancorchè la riga rimanga interrotta, senza punto fermo, sia che la segua una tabella, una formula, un esempio. Di queste righe incomplete, senza importanza, parrebbe inutile parlare; eppure anche per queste particelle di riga vi sono le sue brave discipline e non sempre possono lasciarsi come vengono vengono. Ecco le ragioni principali.

a) Se il righino lasciasse in fine di riga un bianco non superiore ai sei punti, fate in maniera di allargare li spazi delle parole perchè questo bianco sparisca e la riga risulti piena;

b) quando nelle giustezze brevi non vi sia possibile evitare i righini non li farete mai inferiori di quattro lettere;

c) nelle giustezze larghe, cioè in quelle che partono dalle ventidue righe, possono tollerarsi righini di sei lettere almeno, quando con un leggero rimaneggiamento di poche righe precedenti non sia possibile far entrare queste sei lettere nella riga precedente. Badate, però: quelle righe che di per sè stesse esprimono un concetto, un pensiero, o che svolgono un'idea, e sono principio e fine di sè stesse, come frequente-

mente si incontrano nei dialoghi, non si dicono *righini*, ma *righe zoppe*.

Eccovi anche di queste un esempio che tolgo tale e quale dai *Promessi Sposi*:

« Ben trovati. »

« Avete fatto buon viaggio? »

« Bonissimo; e voi altri come state? »

« Bene, bene. Che nuove ci portate di Milano? »

oppure:

« E senza dir altro, s'avviarono. »

Queste sono le righe zoppé. Ma torniamo ancora per poco al righino.

Non seguite mai l'esempio di certi compositori venali, che pur di guadagnare una riga con poca fatica, giunti verso la fine di un periodo, allargano esageratamente gli spazi fra le parole che ne precedono la fine, commettendo così una sconcezza artistica e un'azione riprovevole. Ve ne sono altri che credendo sottrarsi alla oculatezza del correttore, quando si accorgono che la fine del capoverso minaccia di terminare a riga piena e così non possono fruire del beneficio del righino, compongono scientemente un *doppione* per segnare sulla loro polizza una riga di più!... Ma il lavorante che ha dignità di sè stesso disapprova queste bassezze, e quando vede un righino siffatto lo stigmatizza coll'epiteto di *righino ladro*!... aggettivo poco lusinghiero, che non colpisce il *righino*, ma ferisce direttamente il suo autore. Del resto dovete sapere, e

ve lo dico per prova certa, che tutti coloro che operano così, finiscono coll'esser presi in uggia da tutti.

Dunque non vi lasciate mai adescare dalla bramosia di guadagnare una riga in tal modo, se non volete che vi venga strappato un brano della vostra riputazione di persone per bene.

Ma è tempo di chiuder bottega. Domani vi parlerò dei *segni e delle abbreviature*.

---

## LEZIONE XV

### Dei segni e delle abbreviature

La tipografia ha moltissimi segni che indicano cose disparate, e quelli di punteggiatura, dei quali vi mostrai le figure principali alla 9<sup>a</sup> lezione, per l'ufficio specialissimo cui son destinati, possono considerarsi fra i più importanti. È per mezzo di tali segni che uno scrittore riesce a mostrare visibilmente il colorito che ha inteso dare al suo scritto, e a far distinguere al lettore le diverse proposizioni d'un periodo perchè possa determinarne chiaramente il senso. Sarà dunque bene ch'io prima vi parli della funzione di tali segni.

Il *punto* indica la fine del periodo ed obbliga il lettore ad una pausa maggiore di quella di tutti gli altri segni. Al punto, ricordatelo, deve seguire sempre la lettera maiuscola.

I *due punti* stanno ad indicare una pausa minore di

quella del punto e si pongono sempre avanti alla citazione di qualche autore, o avanti alle parole che l'autore riporta da altri.

Il *punto e virgola* accenna ad una pausa minore di quella dei *due punti* e maggiore di quella della *virgola* e distingue una proposizione dall'altra.

La *virgola* è il segno sottoposto alle maggiori eccezioni, e denota pausa più breve di tutti gli altri; mentre è il più importante, poichè dal retto uso di essa dipende la chiarezza del testo.

Il *punto interrogativo* e il *punto esclamativo* o *ammirativo* hanno l'ufficio indicato rispettivamente dai loro nomi. Il primo si pone in fine d'una frase interrogativa e il secondo in fine d'una frase esclamativa; così:

Dici davvero? È abominevole!

Nella lingua spagnuola, la frase interrogativa ed esclamativa, oltre ad avere, come in italiano, il segno relativo alla fine di essa, ha un segno simile rovesciato in principio (¿). Questo metodo, tutto spagnuolo, è in qualche maniera utile, poichè dà agio al lettore di preparare il tono di voce all'interrogazione od all'esclamazione.

Valga questo esempio:

¿Irà Usted al teatro esta noche?

¡Para volver á fastidiarme como anoche!

E perchè possiate afferrare bene il senso di queste frasi, mi piace di darvene la traduzione italiana:

‡ Andrà Ella al teatro questa sera?

‡ Per tornare ad annoiarmi come iersera!

Le *virgolette* servono a racchiudere fra di esse un periodo o un passo riportato da un altro autore. Al principio della citazione l'apertura della virgoletta dev'essere volta verso destra; alla fine verso sinistra; così:

« Andiam, chè la via lunga ne sospigne. »

Non sempre però, e non in tutti i casi, la virgoletta di chiusura racchiude entro di sè la punteggiatura. Quando la citazione riportata non termina il periodo, e conseguentemente il discorso continua, la punteggiatura vien posta dopo la virgoletta, come vedete da quest'esempio:

Siccome i proverbi sono la scienza del popolo, così vi dico che *corpo pieno non crede al digiuno*, ed è inutile gridare ai quattro venti,

« Andiam, chè la via lunga ne sospigne »;

quando le forze sono esaurite, non c'è Cristi, bisogna fermarsi.

Quando il brano riportato consta di vari capoversi, la virgoletta d'apertura si metterà al principio

d'ognuno di essi, mentre quella di chiusura si porrà soltanto alla fine del brano.

Vi sono autori che vogliono le virgolette ad ogni riga del passo riportato: in questi casi dovete collocare tutte le virgolette, ad eccezione di quella di chiusura, coll'apertura rivolta verso destra, al modo stesso dell'esempio ch'io vi diedi nella 9ª lezione.

Quando le citazioni si facciano in carattere più piccolo o più grande di quello del testo non occorrono le virgolette.

La virgoletta viene anche adoperata come segno di abbreviazione di *idem*, o come segno di nullità fra le colonne di cifre, come potete vedere da questo specchietto:

RIASSUNTO DI CASSA AL 31 MAGGIO 1895								
DITTE	DARE		AVERE		DIFFERENZA			
					DARE		AVERE	
Artimini e Poggiolesi . L.	735	40	1420	70	»	»	685	30
Società cooperativa . . . .	8940	10	3629	—	5311	10	—	—
Grossi e C. . . . .	»	»	347	75	»	»	347	75
Fratelli Bertini. . . . .	964	60	—	—	964	60	—	—
Benvenuto Cennetti . . . .	878	»	628	30	249	70	—	—

Eccovi ora altri segni dei quali non ebbi occasione di parlare nè di mostrarvi la figura nella lezione sopra indicata.

Le *parentesi* ( ) sono segni ricurvi ove si racchiudono frasi che abbiano un senso distinto da quello

del periodo in cui sono intercalate. La punteggiatura deve porsi sempre dopo la parentesi.

CARLO I (Carlomagno), nato nel 742, morì nell'814.

*Idem* (voce latina); vuol dire: lo stesso.

FIESOLE (Toscana). Antica città etrusca.

Le *parentesi quadrate* [ ] si usano per racchiudere modificazioni od aggiunte eventuali fatte da chi nel proprio lavoro riporta un testo di altro autore.

..... Allora egli [Andrea] si avanzò.

La *lineetta* o il *quadrato lineato* (—), come è chiamato tecnicamente, viene adoperato da alcuni scrittori al modo stesso della parentesi; ma, al contrario di ciò che si fa con quest'ultima, la punteggiatura va posta avanti della lineetta. Questo segno si adopra anche per unire certe parole composte, come *ex-ministro*, *medico-chirurgo*, *facente-funzione*, ecc., in luogo della divisione.

Il *lineato* o *quadrato lineato* (—) s'adopera in luogo della virgola per distaccare maggiormente due frasi d'un periodo; ma tal uso, per una ragione estetica, non è da seguirsi; val meglio valersi del *quadrato lineato* (—). Nei sommari, il lineato preceduto dal punto, divide assolutamente un titolo da un altro. Il lineato posto nei dialoghi al principio del capoverso, sostituisce il nome dell'interlocutore, come nei cataloghi sostituisce quello dell'autore. Questo segno si usa anche per nullità nei lavori di cifre in luogo degli zeri, come avrete osservato nel precedente

specchietto, che vi ho dato a titolo d'esempio; e, come la virgoletta, anche il lineato sostituisce la parola *idem*.

I *punti di reticenza* (....) indicano la sospensione d'un pensiero fatto in modo che il lettore dal contesto del periodo capisca ciò che si ostenta di tacere.

A questo punto direi dell'altro; ma.... basta....  
è meglio non mi ci confonda....

Parliamo adesso di altri segni in ugual maniera importantissimi; cioè degli *accenti*. Questi segni convenzionali, non sono fusi separatamente come i precedenti, ma fanno parte di quelle lettere che sono suscettibili d'essere accentate, e servono alla corretta pronunzia delle parole, modificandola a seconda delle loro indicazioni.

Sono suscettibili dell'*accento grave, acuto, circumflesso* e della *dieresi* tutte le cinque vocali: à è ì ò ù – á é í ó ú – â ê î ô û – ä ë ï ö ü; la *cédille*, o virgola posta sotto il *c* (ç), si usa nel francese quando il *c* deve avere il suono della *s* avanti ad *a, o, u*; la *tilde* (~), segno spagnuolo, s'adopra sopra alla *ñ* per farle prendere il suono di *gn*; e nel portoghese sulle vocali ã, ê, õ.

Vi sono poi altri segni che non fanno parte nè della punteggiatura nè degli accenti, e che pur si usano frequentemente nella composizione; i principali sono i seguenti:

L'*apostrofo* (') è il segno dell'elisione e sta ad indicare la mancanza di una vocale o di una sillaba. Ricordatevi sempre (cosa non sempre praticata anche

da operai esperti), che agli aggettivi numerali, *uno*, *una* seguiti da parola cominciante per vocale, si elide generalmente l'*o* e l'*a* finale: però, mentre il femminile *una* fa *un'* con l'*apostrofo*, il maschile *uno* fa *un* senza l'*apostrofo*.

Comporrete dunque:

Un amico, un'amica; un ebreo, un'ebrea; un indovino, un'indovina; un orecchio, un'orecchia; un umile pastore, un'umile pastorella; un emigrante giovanissimo,

un'emigrante giovanissima; un abile violinista, un'eccellente cantante (se trattasi d'un uomo), un'abile violinista, un'eccellente cantante (se trattasi di una donna).

Il segno di *paragrafo* (§) in un libro serve come titolo a certe suddivisioni, e generalmente a quelle dell'ultimo ordine, che si chiamano § 1 (paragrafo uno o primo), § 2 (paragrafo due o secondo), ecc.

L'*asterisco* (\*) può servire come di stacco alle diverse parti d'un articolo, specialmente nei giornali, e s'usa anche come richiamo di nota quando questi richiami non siano più di tre o di quattro, perchè altrimenti l'occhio s'ingannerebbe nel contarli, e ad ogni modo, esteticamente parlando, farebbero pessima figura; non ostante che i tipografi inglesi ce ne diano frequentissimi esempi.

La *grappa* si pone in direzione orizzontale (—) o verticale (}), e serve a comprendere o a raggruppare insieme diverse righe che abbiano tutte la stessa relazione con uno o più nomi. Le grappe si fondono in piombo o si fabbricano di ottone dal corpo dodici in avanti. Questo segno si pone in modo che la parte concava sia volta verso le righe che deve riunire; ed

il *naso*, che così si chiama la parte centrale, verso quella o quelle cui le prime si riferiscono. Esempio:

D A T A		Magazzino di	{	Firenze .....
di	di			Torino.....
arrivo	partenza			Roma.....
				Milano.....

Il *punto a quadratino* (.) è un punto comune fuso però, come l'indica il suo nome, sopra un quadratino, e dovrebbe esser sempre dalla parte sinistra del fusto. In generale s'adopera per maggiore sollecitudine ed economia nei lavori in cui occorran molti *punti di conduzione* (.....). Questi punti possono accennare una lacuna in un testo qualsiasi, cioè una parola, una riga, un periodo intero per varie ragioni omessi; e negli indici, nelle tabelle, nei lavori statistici, nei rendiconti, ecc., servono per colmare lo spazio vuoto esistente fra due brani di riga, uno a sinistra e l'altro a destra ed aventi fra loro, un'intima connessione, come vedeste, quando vi mostrai il saggio di un indice alla lezione 13<sup>a</sup>. Se i punti di conduzione seguitassero per diverse righe, dovrete allinearli verticalmente dal primo all'ultimo all'estremità di destra, come nel saggio predetto.

Per il modo di spaziare tutti questi segni, ricordatevi quanto vi dissi nella lezione 9<sup>a</sup> trattando degli *spazi e della spaziatura*.

Esiste una quantità infinita di altri segni, ma sono speciali alle opere scientifiche, di algebra, di geometria, di astronomia, di medicina, di botanica, di meteo-

rologia, ecc., dei quali farete la conoscenza pratica o quando avrete l'occasione di doverli adoprare, o studiando in qualche buon Manuale.

### Delle abbreviature

È impossibile che ci sia fra voi chi non sappia cosa voglia dire *abbreviatura*; ad ogni modo vi dirò che essa è un accorciamento o troncamento di una parola, mediante la soppressione di alcune lettere che la compongono. In certi casi l'abbreviatura è un segno che rappresenta una parola, ma può anche indicare una frase, un'espressione, quali, per prenderle dal latino, *S. P. Q. R.* che significa *Senatus Populusque Romanus* e l'altra *J. N. R. J.* che vuol dire *Jesus Nazarenus Rex Judæorum*. E in italiano: *N. B.* per *nota bene*; *S. A. R.* per *Sua Altezza Reale*.

A titolo di curiosità vi voglio raccontare che al tempo della dominazione straniera in Italia, quando era assolutamente proibito pronunziar frasi allusive a libertà, e gli italiani, come naviganti smarriti, miravano al Piemonte, quasi fosse la loro stella polare, bastava che in qualche città d'Italia si rappresentasse un'opera del maestro Verdi per vedere spiccare qua e là sui muri delle abitazioni questa scritta:

W. VERDI

La censura straniera non poteva, dir niente, ma tutti sapevano che quella scrittura voleva dire:

*Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia.*

Le abbreviature non si fanno mai per sillabe, ma in maniera che dalle lettere che rimangono sia facile indovinare le sopprese senza equivocare. Ad esempio:

<i>Avvocato</i>	si abbrevia	Avv.
<i>Professore</i>	»	Prof.
<i>Dottore</i>	»	Dott.
<i>Ingegnere</i>	»	Ing.
<i>Architetto</i>	»	Arch.
<i>Canonico</i>	»	Can.
<i>Cavaliere</i>	»	Cav.
<i>Signore</i>	»	Sig.
<i>eccetera</i>	»	ecc.

Quest'ultima abbreviatura la farete sempre con due *c*, perchè, come vi ho detto, le abbreviazioni non si fanno mai per sillabe, e l'*ec.* usato ed abusato da moltissimi, è la prima sillaba della parola *eccetera*.

Dopo le poche abbreviazioni indicate qui sopra, ve ne sono molte altre che ricorrono nella materia andante; scelgo fra le più comuni:

a. m.	per antimeridiane	ff.	per facente funzione
p. m.	» pomeridiane	S. M.	» Sua Maestà
cfr.	» confrontate	lib.	» libro
dirett.	» direttore	vol.	» volume
Inf.	» Inferno	pag.	» pagina
Purg.	» Purgatorio	in-8	» in ottavo
Par.	» Paradiso	seg.	» seguente
Ill. <sup>mo</sup>	» Illustrissimo	cap.	» capitolo
fasc.	» fascicolo	par.	» parte
op. cit.	» opera citata	n. o num.	» numero

Chi bramasse conoscere una maggior quantità di abbreviazioni italiane, specie di quelle che si trovano

nei cataloghi dei libri, consulti il *Dizionario Bibliografico* di G. Arlià, ed anche la mia *Guida per chi stampa e fa stampare*<sup>1)</sup> e resterà soddisfatto. In essa, oltre alle molte abbreviature latine, ne troverà un bel numero francesi, tedesche, e qualcheduna delle inglesi, come vi troverà un più esteso insegnamento sulla *punteggiatura* e su tante altre materie che si riferiscono all'istruzione tipografica superiore.

Eccovi un po' di storia dell'abbreviatura come l'ho spigolata sui libri; sarò breve.

Le abbreviature tipografiche ebbero origine da quelle calligrafiche, usate ed abusate dagli antichi copisti dei codici, che allora si dicevano *amanuensi*, per rendere più sollecita la copiatura dei libri; ma coll'andar del tempo le abbreviature superavano le parole intere e la lettura dei manoscritti si faceva una faccenda seria. Era, si può dire, il principio della stenografia messa in pratica. Oggi le molte abbreviature non sono da consigliarsi in alcun lavoro letterario, tranne ove non può farsene a meno, e dove l'uso detta legge, come nelle Enciclopedie, nei Vocabolari, negli Annuari, nei trattati di Chimica e simili opere scientifiche, per le quali si cerca di condensare molto nel minore spazio possibile.

Fate dunque in maniera che tutte le abbreviature rimangano nella stessa riga del nome che le segue o che le precede, e tenete per base che l'ultima lettera d'un'abbreviatura dev'essere, generalmente, una

---

<sup>1)</sup> MANUALI HOEPLI; Milano, 1892.

consonante. E dico generalmente perchè certe abbreviature scientifiche sono omai consacrate dall'uso comune e bisogna farle come stanno. Ad esempio, importantissime sono quelle della chimica, che vengono adoperate ed intese da tutti i chimici del mondo. H significa *idrogeno*; HO significa *acqua*;  $Al^2 O^3$  *aluminio*, ecc.; di questo studio, però, se ne avrete voglia, vi occuperete a tempo avanzato, o quando, come vi ho detto più avanti, abbiate da eseguire qualche lavoro del genere.

---

## LEZIONE XVI

### Delle bozze di stampa

Insegnare la maniera di far le bozze di stampa potrebbe sembrare ad alcuno cosa puerile, dal momento che non se ne trova traccia in nessun Manuale. Ed è naturale. Chi sa e sa bene, non si preoccupa delle cose piccine, ma preferisceprofonder tutto sè stesso nell'insegnamento di cose più elevate. Io che so poco e so di parlare a voi d'una professione alla quale siete appena iniziati, sento che il mio dovere è quello di parlarvi quasi esclusivamente delle piccole incombenze, come quelle che vi saranno più facilmente affidate nei primi tempi del vostro tirocinio. Il resto verrà dopo; e lo apprenderete alla vera scuola pratica che è l'officina.

Dunque, siamo già intesi, le bozze di stampa sono un piccolo lavoro; ma da farlo bene a farlo male la differenza è grande, e il vantaggio o il danno che ne risente la professione è rilevante.

Ad ogni modo, ve ne parlerò molto alla svelta e dal canto vostro procurate di non porre nel dimenticatoio quanto sarò per dirvi.

Le bozze di stampa sono la prima tiratura volante d'ogni composizione a tipi mobili. Le bozze si tirano da una sola parte del foglio sopra carta bianca sottile, incollata e, perchè riescano più leggibili, leggermente inumidita. Le prime bozze d'ogni lavoro deve farle chi ha eseguito il lavoro e consegnarle insieme all'originale al correttore di tipografia. Le successive alle prime, cioè quelle che si mandano agli autori, spettano alla tipografia.

È trascorso appena mezzo secolo da quando l'impressione delle bozze si otteneva col pugno della destra. Era la semplicità dei mezzi ridotta ai minimi termini; ma la faccenda era lunga e scabrosa, specie nell'inverno. Anche allora si adoprava carta sottile e bagnata; ma il bagno si faceva bozza per bozza colla spugna di mano in mano che se ne aveva bisogno. Si posavano le composizioni sopra un banco di legno; si dava l'inchiostro con un rullo dei torchi a mano, si poneva sopra di esse il foglio molto inumidito, e poi a furia di colpettini dati colla parte inferiore del pugno si otteneva l'impressione.

Il sistema non poteva esser più semplice, ma gli inconvenienti a cui dava luogo erano molti. Primo fra

tutti il tempo lunghissimo che occorreva a far le bozze, che molte volte riuscivano anche illeggibili per le spelature della carta troppo umida, o per l'acqua viva che vi era rimasta sopra, o per le sbaveggiature o i raddoppiamenti facilissimi della stampa. Dello sciupio di carta che veniva fatto per bozze mal riuscite se ne aveva sempre il segno visibile nelle palle di carta delle quali era seminata la tipografia.

Più tardi si trovò un rimedio a questi malanni coll'introduzione d'un rulletto di legno, fasciato di feltro,

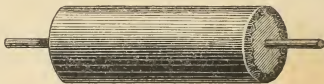


Fig. 14.

come ve lo rappresenta l'unita figura; e con questo e con un po' di pratica, si ottenevano le bozze più presto e molto meglio che col primo sistema. Questo rulletto, così modesto, preludeva già all'impressione cilindrica.

Ma neppur questa doveva esser l'ultima parola. Oggi le bozze si ottengono bene e più agevolmente mediante un torchietto di costruzione speciale e semplicissimo. Sentite.

Sopra un piano di ghisa di forma rettangolare, pialato e livellato, con due sponde laterali poco più alte del carattere, si posa la composizione di cui si vuole la bozza. Sulla sinistra di questo piano, e a cavalcioni delle sue sponde sta un pesante cilindro mobile pure

di ghisa. Un rulletto ad un solo manico serve a dare l'inchiostro alla composizione, e, posato su di essa un foglio inumidito, basta un leggiero movimento della mano sinistra per far passare sulla destra il cilindro, e la bozza è fatta. Il cilindro, è fasciato da due fogli di carta ricoperti da un feltro ben tirato per avere quell'elasticità che occorre a non danneggiare il ca-

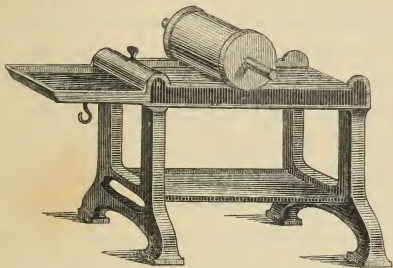


Fig. 15.

rattere e ad aver bozze leggibili e vigorose. Sbaglierò, ma ritengo che questo torchietto, di cui vi presento il modello (fig. 15), per la facilità come per la semplicità dei mezzi coi quali si ottengono le bozze, può dirsi l'ultima parola del genere. <sup>1)</sup>

La faccenda di far le bozze viene, per antica consuetudine, affidata ad un apprendista fra i più esperti dell'officina. Ogni mattina egli deve preparare la carta

---

<sup>1)</sup> Questo torchietto, munito di ogni suo accessorio, può aversi per meno di lire 200 rivolgendosi all'*Agenzia Tipografica dell'Arte della Stampa* in Firenze.

che può occorrere nella giornata, deve bagnarla o ritoccarla qualora siasi prosciugata e tenerla racchiusa fra due assicelle per conservarle l'umidità.

La carta da bozze può essere ordinaria, ma liscia, sottile e bene incollata per poterci scrivere liberamente; dovrà essere preparata in due o in tre grandezze secondo i lavori che trovansi in corso di stampa, in maniera che non vi sia spreco e possa servire tanto per le colonne quanto per le pagine in-8 e in-16.

Perchè le bozze riescan ben fatte, dovete osservare che le composizioni siano asciutte, legate fortemente e in appiombo; che la carta non sia troppo o poco bagnata, e che il rullo sia buono ed abbia tiro. Dovete pensare che le bozze fatte bene sono uno dei primi elementi per ottenere edizioni corrette. Quando la loro impressione è chiara e vigorosa, gli errori saltano meglio all'occhio del correttore e dell'autore, i quali, del resto, vi prendono anche più passione a rileggerle.

### Della setola

Fatta la bozza e visto che è riuscita tutta leggibile, cioè senza frati nè grinze, dovete setolare la composizione per togliere dal carattere ogni traccia d'inchiostro. Ma anche questa setolatura non va fatta a casaccio.

Inzuppata la setola nel ranno dovete scuoterla eppoi passarla con leggerezza sulla composizione in maniera che il pelo non si pieghi su sè stesso, ma sfiorando il carattere penetri nell'occhio delle lettere per

estrarre coi residui dell'inchiostro anche il sudicio o la polvere che possono essersi infiltrati. Aggravando fortemente la mano, come fanno taluni, con l'idea falsa di fare una pulizia maggiore, si ottengono questi bei risultati: si rovina la setola, si ingrossano le grazie delle lettere, il sudicio si comprime sempre più nell'occhio di esse, e seccandovisi contribuisce poi a dare una stampa grassa e piena di sporchi.

Ma è tempo di cambiare argomento, e di parlare un po' della *correzione in piombo*.

### Della correzione in piombo

La *correzione in piombo* è quel lavoro che si fa sulla composizione in seguito alla correzione delle bozze. Quest'ultima è la causa, l'altra è l'effetto. Generalmente la prima correzione in piombo consiste in refusi, in rovesci, in malintesi, in pesci, ecc., sfuggiti al compositore che ha eseguita la copia e che deve correggerla in base alla massima che dice: *chi rompe paga*. Invece le correzioni successive e quelle d'autore spettano all'officina. La correzione in piombo si eseguisce sul vantaggio tenuto un po' inclinato sulla sinistra della cassa perchè non cadano le lettere di fine di riga. Anzi, per evitare la noia di queste cadute e ricadute, prenderete la buona abitudine, sciolto che sia il pacchetto, d'appoggiare sulla destra della composizione un pezzo di marginatura.

Dopo questi preliminari darete un'occhiata alle bozze che vi furono date a correggere per rendervi

conto dell'importanza delle correzioni e stabilir fra voi stessi il mezzo più sollecito per eseguirle. Ogni pacchetto sarà sciolto, ancorchè le correzioni sieno lievi.

La correzione in piombo viene eseguita colle mollette, al modo stesso che vi è indicato dalla fig. 16;

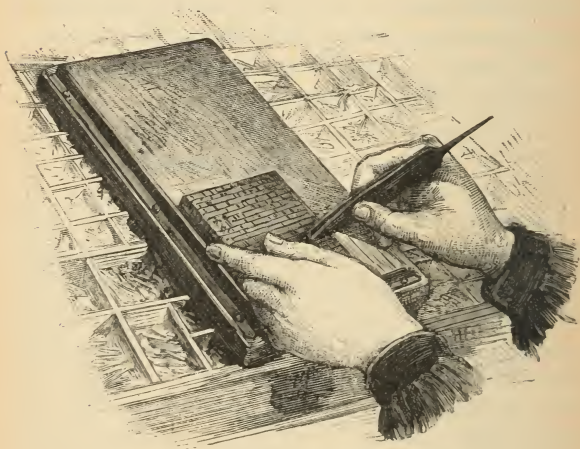


Fig. 16.

con quest'utensile s'afferra la parola da correggere, si alza per metà dalla composizione e si tira fuori la lettera da sostituirsi.

Mentre state correggendo non giocherellate colle mollette per non correre il rischio che possano scivolarvi dalle dita e guastino l'occhio dell'intera parola afferrata. Osservate anche che non si alteri la giu-

stezza delle righe nelle quali eseguite le correzioni giacchè, all'infuori delle sostituzioni di cui sopra, ogni altra correzione ha per effetto, o poco o molto, di far nascere delle differenze. Anzi, per evitare questo guaio, sarà bene che vi assuefacciate a tenere il medio della destra a contatto con la riga della correzione e delle altre cui sta in mezzo, e che al vostro tatto servono di termine di confronto.

Nei periodi ingarbugliati per aggiunte o soppressioni, non state a studiar la bozza riga per riga, coll'idea forse di trovare un ripiego od un mezzo più celere d'esecuzione, ma mettetevi all'istante a ricomporre l'intero periodo facendo di mano in mano le correzioni indicate, e disfate subito il vecchio. Questa è l'unica scorciatoia pratica e della quale, in tanti anni di lavoro, non ebbi mai da pentirmi.

Non rilegherete il pacchetto se prima, e alla svelta, non avrete riscontrato se tutte le correzioni furono eseguite, e se la pagina, quando si tratti di roba impaginata, sia rimasta nella sua altezza normale, per evitare gli immancabili quanto giustissimi lamenti del proto e dell'impressore; il primo, perchè si troverebbe obbligato a far correggere nuovamente in macchina; il secondo perchè ha diritto d'aver le pagine tutte d'una uguale giustezza.

Quando si tratti di correzioni ordinarie restano sempre sul vantaggio rimasugli di lettere e di spazi; ma questi, finito di correggere il pacchetto, dovete rimetterli subito al loro luogo per evitare le ammonicchiate di refusi che certe volte, per indolenza o

per nequizia assumono proporzioni rilevanti, e non si sa mai dove vanno a finire!

Queste norme e questo metodo io li ritengo fra i migliori; così avrei finito. Ma c'è ancora una correzione in piombo che debbo sottoporre alla vostra attenzione; quella cioè che si riferisce alle bozze che portano il *Visto per la stampa*. Questa formula semplicissima e sempre desiderata, aggrava l'officina d'una grande responsabilità e compromette il suo buon nome e il suo interesse, quando le correzioni indicate a penna siano malamente eseguite.

Per farsi una posizione nella professione non basta essere abili, ma occorre esser onesti. E non sarebbe onesto quell'operaio che, o per rancori, o per apatia, o per altri motivi correggesse le bozze che portano il *Visto* colla testa in campana senza preoccuparsi del male che la sua indolenza può arrecare a chi si fida dell'opera sua e la retribuisce equamente.

Un'altra avvertenza ed ho finito.

Prima di restituire al proto le bozze che avrete corrette, fate alle stesse uno strappettino verticale ( ) in testa. Questo piccolo strappo serve per indicare che le suddette correzioni furono eseguite.

Osservando queste regole, che potrebbero dirsi le cianfrusaglie professionali, finirete col formarvi un buon metodo; e da questo a conquistarvi una posizione onorevole e forse invidiata, è breve il passo.

## LEZIONE XVII

## Del trasporto della composizione

*Trasportare la composizione* vuol dire ripassare nel compositoio quella composizione che da una giustezza debba andare in un'altra più larga o più stretta, come avviene talvolta per un cambiamento di formato. Ma il trasporto ha luogo anche per quella composizione sulle cui bozze siano state fatte molte soppressioni od aggiunte di periodi o di capoversi.

I metodi che si tengono per questo rimaneggiamento vero e proprio della composizione sono vari; ma io vi parlerò di quello che ritengo il più razionale e che osservo da oltre quarant'anni. Ecco come.

Ricevute le bozze, riunirete ordinatamente tutti i pezzi da trasportarsi e li bagnerete leggermente. Fatto ciò prenderete il primo e lo porrete a rovescio sul vantaggio in maniera che l'ultima riga del pezzo tocchi lo staggio di testa e la prima riga rimanga di sopra col capoverso in fuori. Sciolto il pezzo presentate verticalmente alla prima riga tutti i diti della mano destra, meno il mignolo che terrete di fianco appoggiato alla parte esterna della riga stessa; eppoi con un moto simultaneo di questo e degli altri diti, opererete il distacco di quella parte di composizione che potrete prendere, e che mediante un mezzo giro del

polso, rovesciata la mano, deporrete nel compositoio colla tacca all'insù. E questo è tutto.

Dalle figure 17 e 18 che vi presento vi sarà dato di comprendere facilmente quanto vi ho detto; presa un po' di pratica ve ne troverete contenti. In questi trasporti li spazi delle parole non si lasciano come si

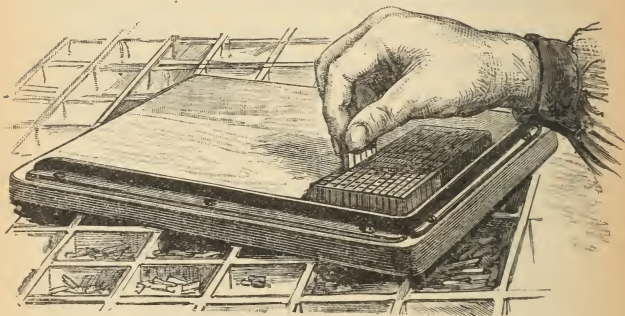


Fig. 17.

trovano, ma debbono armonizzarsi fra loro per evitare lo sconcio di vedere una stessa riga spazieggiata in due maniere, come potevano essere le due righe da cui quella deriva. Se una riga della materia da trasportarsi termina con una parola completa, aggiungetevi lo spazio; se al contrario termina con una frazione di parola toglietevi la divisione.

Queste che paiono inezie quando venissero trascurate si risolverebbero in tanti errori che potete evitare senza preoccupazione maggiore e senza spenderci un attimo di più.



Qui avrei finito; ma siccome mi ricorre alla mente un aneddoto che appunto si riferisce al trasporto della composizione, vo' raccontarvelo.

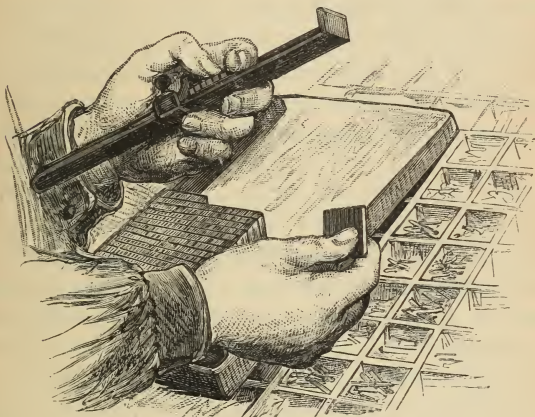


Fig. 18.

Nel 1864 ero capo-stanza in una importante tipografia fiorentina.<sup>1)</sup> Mi si ordina di trasportare una

<sup>1)</sup> Il titolo di *capo-stanza* non ha niente che vedere con quello di *proto* nè coll'altro d'*impaginatore*; è un titolo onorifico che in passato si dava a quello fra i lavoratori di una sezione di compositori a fattura uniti in società di lavoro, e che dal proto era ritenuto per capoccia, e così in qualche maniera responsabile dell'ordine e della buona esecuzione dei lavori che erano affidati a questa società di lavoratori finiti, i quali, ogni sabato sera, dividevano in parti uguali il prodotto complessivo del lavoro da loro eseguito nel corso della settimana.

composizione di più fogli di stampa, e di ridurla dal sedicesimo al formato in ottavo. Questo lavoro di nessuna difficoltà lo affido ad un giovane compositore che da poco tempo trovavasi alla mia dipendenza. Lo chiamo, gli dico di che si tratta, e gli insegno la maniera più razionale affinchè il lavoro venga eseguito con sollecitudine e senza errori. Le spiegazioni ch'io gli diedi furono parecchie, dacchè quel metodo egli non lo conosceva ed allora, in verità, era noto a pochissimi. Quando mi parve che avesse compreso tutto, lo lasciai a sè stesso. Non era passata mezz'ora, quando mi avvidi che la data lezione se l'era mangiata un ciuco, e ch'io avevo buttato via ranno e sapone. Quel bravo giovinotto si era messo a trasportare la composizione con uno dei vecchi sistemi; il più assurdo di tutti; quello cioè che consiste nel tenere la composizione sul vantaggio nel modo ordinario e nell'afferrare le parole colle mollette per metterle nel compositoio. Metodo lungo e dannoso. Immaginatevi la mia sorpresa. Tornai a dimostrare a quel caro figliuolo l'inconseguenza del metodo da lui scelto, i pericoli ai quali andava incontro e il danno che recava all'officina per il tempo lunghissimo che gli sarebbe occorso prima d'arrivare in fondo. Quel carissimo giovane mi ascoltava serenamente, ma con un'aria di marcata commiserazione; pareva ch'io gli facessi pietà. Io non me ne adirai affatto; anzi gli dimostrai quanto più sollecita e sicura fosse la maniera da me indicata. Inutilmente; egli s'impuntò, nè volle saperne; anzi, me ne ricordo come fosse ora, cam-

biando attitudine, con aria arrogante mi disse che quel sistema (il mio) era la prima volta che lo vedeva usato; che il di lui vecchio maestro gli aveva sempre insegnato a trasportare la composizione nel modo da lui tenuto; e che se glie lo aveva insegnato era certo che aveva le sue buone ragioni da far valere « tanto più che quel mio maestro (state attenti!) era un lavorante molto, ma molto più abile di lei... » cioè di me!

Ve lo confesso. Io rimasi di stucco. Non avrei mai creduto in un giovane tanta protervia, nè un attaccamento così tenace, com'

Ellera abbarbicata mai non fue

ad un insegnamento cotanto eteroclitico. Tuttavia non me ne offesi; risposi solamente che non mettevo in dubbio l'abilità del suo antico maestro.... tanto più che io non avevo l'onore di conoscerlo neppure di nome; che credevo ad occhi chiusi ch'egli fosse una persona educata e un lavorante di gran valore; ma però mi ritenevo in grado e in diritto di giudicare rettamente del suo scolaro per poter dire che questi era un ribelle tanto al buon senso quanto alla buona educazione. Gli tolsi il lavoro che feci eseguire da un altro giovinotto più remissivo e più garbato di lui, il quale poi mi fu grato e riconoscente per l'insegnamento ricevuto.

---

## LEZIONE XVIII

## Dei caratteri di fantasia e del loro impiego

Sotto il nome generico di *caratteri di fantasia* i tecnici comprendono tutti quei tipi che nella forma differiscono dalla elegante semplicità dei caratteri da opere. La *fantasia* non può aver nè regole, nè vincoli, nè restrizioni; ma corre sbrigliata e libera da qualunque impedimento per raggiungere quello che si desidera da tutti in questa fine di secolo – la novità. Per cui si può ben dire che, in generale, i caratteri di fantasia sono figli d'un artista immaginoso o bizzarro. Infatti, in essi si vedono aste sottili o fortissime, code, spigoli, punte, riccioli, ombreggiature, scontorsioni, rabeschi, filettature e quant'altro valga a rendere diverso od a mascherare un tipo. Il fonditore raggiunge sempre il suo scopo. A lui basta di poter presentare al tipografo una novità; che questa sia stravagante, esagerata o mostruosa non importa, purchè sia novità.

Classificare con un ordine prestabilito tutti i caratteri di fantasia, il cui numero è legione, non mi sarebbe agevole, in ispecie per quelli la cui forma è così tanto astrusa da trovare difficilmente un impiego nella maggior parte dei lavori. Potrò classificare i più pratici, quelli cioè che si adottano con maggior frequenza appunto perchè nel loro insieme conservano la fisionomia dei caratteri da opere ed ai quali si uni-

scono per distinguer nomi, frasi o periodi i cui autori desiderano di far risaltare maggiormente. Eccoli:

#### Lapidario

- |    |   |       |     |  |
|----|---|-------|-----|--|
| N. | 1 | Corpo | 6.  | <b>Catalogo generale della Biblioteca Nazionale.</b> |
|    | 2 | »     | 8.  | <b>Catalogo generale della Biblioteca Naz</b>        |
|    | 3 | »     | 10. | <b>Catalogo generale della Bibliote</b>              |
|    | 4 | »     | 12. | <b>Catalogo generale della Bibl</b>                  |

#### Aldino

- |  |   |   |     |   |
|--|---|---|-----|---|
|  | 5 | » | 6.  | <b>Catalogo generale della Biblioteca Naziona</b> |
|  | 6 | » | 8.  | <b>Catalogo generale della Bibliot</b>            |
|  | 7 | » | 10. | <b>Catalogo generale della Bib</b>                |
|  | 8 | » | 12. | <b>Catalogo generale della</b>                    |

#### Egiziano

- |  |    |   |     |   |
|--|----|---|-----|---|
|  | 9  | » | 6.  | <b>Catalogo generale della Biblioteca</b> |
|  | 10 | » | 8.  | <b>Catalogo generale della Bibli</b>      |
|  | 11 | » | 10. | <b>Catalogo generale della B</b>          |
|  | 12 | » | 12. | <b>Catalogo generale de</b>               |

#### Normanno

- |  |    |   |     |  |
|--|----|---|-----|--|
|  | 13 | » | 6.  | <b>Catalogo generale della Bibliotec</b> |
|  | 14 | » | 8.  | <b>Catalogo generale della</b>           |
|  | 15 | » | 10. | <b>Catalogo generale della</b>           |
|  | 16 | » | 12. | <b>Catalogo generale d</b>               |

Quegli che non è tipografo chiama questi caratteri col nome generico di *grassino* o di *grassetto*, invece del nome dell'arte, che è quello più sopra indicato di *lapidario*, di *aldino*, di *egiziano* e di **normanno**. I corpi più piccoli di queste fantasie trovano il loro impiego nelle seguenti distinzioni:

**CORPI CELESTI.** La terra è un corpo celeste: sono corpi celesti le **Stelle fisse**, i **Pianeti primari**, i **Pianeti secondari**, le **Comete**, le **Nebulose**, i **Meteoriti**.

**SISTEMA SOLARE.** Il sistema Solare si compone del **Sole**, di pianeti primari e secondari, di asteroidi, di alcune comete. Il Sole è una stella fissa, il suo diam. è **109** volte quello della Terra, la sua massa è **324439** volte quella della Terra.

**ARIOSTO L.** - *Lettere*, con prefazione storico-critica e note per cura di A. Cappelli, 3<sup>a</sup> ediz.; rived. ed accresciuta di notizie e lettere. 1887, un vol. in-16, di pag. CLXXXIV-364 . . L. 6 50

**BALZANI U.** - *Le cronache italiane nel medio-evo*, descritte. 1884, un volume in-16, di pagine XVI-331 . . . . . 4 —

**GIODA.** - *Vita e Opere di G. Botero*. 3 vol. con molti documenti inediti. (*In lavoro*).

**Abbacchiare** o **Bacchiare**, battere i rami di certi alberi, perchè ne caschino giù i frutti.

**Abbiccare** ammassare nel campo i covoni del grano e d'altri cereali, prima di batterli.

**Abbozzolarsi** ripigliarsi in forma di bozzoli.

**Abbracciaboschi** o **Abbracciadonne** o **Vincibosco** o **Madreselva** (*Lonicera caprifolium*) arbusto, che getta dal piede molti polloni lunghi, vinciogliosi, che s'appigliano agli alberi vicini.

I corpi più grandi invece servono per titoli, per sotto titoli e per distinzioni di parole, di frasi o di periodi, come vi dirò più avanti.

Questi quattro tipi diversi dovete studiarli, e studiarli bene in tutti i loro particolari, per non mescolarli insieme mentre scomporrete; se ciò avvenisse, la stampa presenterebbe questo bel risultato:

Lapidario

N. 1 Corpo 8. Catalogo generale della Biblioteca Naz

Aldino

» 2 » 8. Catalogo generale della Bibliote

Egiziano

» 3 » 8. Catalogo generale della Bibliot

Normanno

» 4 » 8. Catalogo generale della Bi

State attenti: nella riga di lapidario si trovano tre lettere di aldino e una di egiziano;

in quella di aldino vi sono tre lettere di normanno e due di lapidario;

quella di egiziano contiene quattro lettere di aldino e una di normanno;

nella quarta riga, che è di normanno, si trovano due lettere d'aldino, una di lapidario e una di egiziano. Questi son tanti refusi.

La mostruosità d'un imbroglio simile deve saltare pure ai vostri occhi, benchè ancora non assuefatti alle diverse specie dei caratteri. Vediamo se siete tanto

avvistati da indicarmi con esattezza quali siano gli intrusi che vi ho sopra nominati e a quale famiglia appartengono. – Osservate bene.... li avete trovati?... Quali sono?... O bravi.

Del resto, per ravvisare prontamente questo miscuglio di tipi diversi, il compositore avveduto non ha bisogno di vederli stampati; esso li discopre appena che ha composta la parola. Con una rapida occhiata al compositoio, egli si accorge se la tacca è o non è uguale in tutte le lettere e se trovasi alla stessa altezza. Quando qualche lettera avesse una tacca o più larga o più stretta, più alta o più bassa, o in qualche modo diversa dalle altre, lì, siete sicuri, si trova l'intruso, o meglio, il refuso che dovete scacciare e rimetterlo nella cassa alla quale appartiene.

Ma non crediate che le serie di questi tipi si limitino a quattro corpi soltanto; esse sono assai più numerose e tali che dal corpo 6 arrivano talvolta anche al corpo 96 inclusive. Eccovi qui una serie, ma non completa, di lapidario:

Corpo 6. **Laboremus**

» 8. **Laboremus**

» 10. **Laboremus**

» 12. **Laboremus**

Corpo 14. **Laboremus**

» 16. **Laboremus**

» 20. **Laboremus**

Corpo 28. **Laboremus**



Dalle quattro famiglie di caratteri di fantasia che vi ho or ora mostrato ne derivarono delle centinaia, diversi nelle proporzioni come nell'asteggiatura; e derivarono non tanto per il bisogno in cui si trovarono i tipografi per soddisfare a tutte le esigenze artistiche ed estetiche della professione, quanto per quello spirito di concorrenza che è sempre prevalso fra i fonditori. Anzi, perchè possiate avere un'idea della proliferazione di questi tipi, voglio mostrarvene alcuni restando sempre nel tipo dei lapidari:

Corpo 6. Laboremus	Corpo 12. Laboremus
» 8. Laboremus	» 14. Laboremus
» 10. Laboremus	» 16. Laboremus
Corpo 20. Laboremus	

E mentre in questi le proporzioni dell'occhio furono abbastanza gonfiate, nella serie che segue furono anche troppo striminzite. Guardate:

Corpo 8. Laboremus	Corpo 14. Laboremus
» 10. Laboremus	» 16. Laboremus
» 12. Laboremus	» 20. Laboremus

E dopo questi ne vennero molti altri, ma di questi basterà un saggio dei corpi più piccoli:

Laboremus

*Laboremus*

Laboremus

*Laboremus***LABOREMUS***Laboremus*

LABOREMUS

LABOREMUS

**LABOREMUS**

LABOREMUS

**LABOREMUS**

LABOREMUS

**LABOREMUS***Laboremus**Laboremus*

Dopo questi, che sono i tipi più pratici, e che a seconda della loro struttura speciale aggiungono al loro nome di *lapidario* o di *egiziano* l'aggettivo di *stretto*, di *magro*, di *mezzo-magro*, di *allungato*, di *grasso*, di *corsivo*, e via dicendo, vengono altri tipi per titoli nei quali il lusso, la varietà e l'eleganza hanno trovato un larghissimo campo. Questi tipi, abbenchè siano di un prezzo più elevato degli altri, pure trovano facile accesso in quelle tipografie ove regna il buon gusto.

Laboremus

Laboremus

Laboremus

Laboremus

Laboremus

Laboremus

Laboremus

# Manifattura Ginori

Manifattura Ginori a Doccia pr

Manifattura Ginori a

**MANIFATTURA GINORI A D**

MANIFATTURA GINORI A DOCCIA PRESSO

MANIFATTURA GINOR

MANIFATTURA GINORI A DOCCIA PRESSO

**MANIFATTURA**

MANIFATTURA

MANIFATTURA GINORI A D

MANIFATTURA GINORI A D

MANIFATTURA GINO

MANIFATTURA GINO

MANIFATTURA GINO

Ma ficcatevelo bene nella mente. Questi caratteri, che appunto per essere artistici trovano sempre una clientela larghissima che li desidera anche per le cose di stampa più comuni e più sciatte, noi tipografi dobbiamo adoprarli con grande parsimonia e con molta circospezione, e sempre per lavori fini e di riguardo da essere impressi su carta satinata di prima qualità. Sarebbe segno di supina ignoranza servirsene per i frontespizi dei modelli amministrativi, o per le intestazioni dei medesimi, od anche per le quarte pagine dei giornali, i quali lavori vengono generalmente impressi su carte ruvide, dure e d'infima qualità. Dopo le prime impressioni, addio grazie, addio finezze, addio bellezza, addio eleganza! Questi caratteri non sarebbero più adoperabili per lavori di riguardo, al modo stesso che non farebbe una decente figura quegli che si recasse in una società di persone ammodo colle vesti frittellose, la camicia e le mani sporche.

Per i periodici d'un soldo, come per tutti i lavori da stamparsi su carte ordinarie, i caratteri di fantasia più indicati per titoli o per annunci sono i lapidari.



Per completare l'esposizione dei caratteri di fantasia dovrei mostrarvene delle serie infinite che non sono in mio potere. Vi dirò soltanto che esistono parecchi caratteri che sfuggono a qualunque critica, e che io non saprei sotto quale categoria classificare,

tanto sono assurde o strane le loro forme. Guardate questi pochi, che non sono fra i più brutti:

LABOREMUS

Laboremus

LABOREMUS *Laboremus*

LABOREMUS Laboremus

Laboremus

Laboremus

LABOREMUS

Laboremus

Laboremus

Questi caratteri e molti altri loro confratelli stravaganti, di lettura difficile, sono un' importazione americana; sono il frutto di cervelli bislacchi; la loro durata è effimera; mentre poi è anche difficile trovare tra noi un cliente che li accolga con piacere. Sicchè io non ve li raccomando. Dovete sapere che molti di questi o di altri tipi consimili, son roba da manicomio.... Sissignori da ma-ni-co-mio!...

## LEZIONE XIX

## Della scomposizione

La *scomposizione*, non occorre grande acume per capirlo, è l'opposto della composizione, ed è altresì il lavoro meno piacevole del compositore. Il suo ideale sarebbe d'aver sempre sotto di sè una cassa ben colma di carattere per comporre continuamente a cassa piena, imitando in questo l'agricoltore avaro che vorrebbe raccogliere sempre, seminar mai.

Qualunque stabilimento tipografico si vale dei suoi caratteri per l'esecuzione contemporanea di lavori i più disparati fra loro, per modo che la scomposizione alternata alla composizione è una necessità materiale assoluta per il proprietario, come è necessità fisica e provvidenziale per l'operaio. Non sarebbe buon metodo far comporre a certi operai e far scomporre a certi altri, come in qualche officina talvolta s'è usato.

La scomposizione è per il compositore un lavoro che ritempra la mente affaticata, che ravviva le forze e lo spirito talvolta depressi, per la continua tensione di tutte le sue facoltà intellettive quando lavori come si deve lavorare. Per un operaio di proposito che abbia composto per sette o più ore di seguito, compreso dall'idea di far meno papere che gli sia possibile, piccato d'interpretare tutte le parole barbare di alcuni scrittori, come fanno tutti coloro che non pensano soltanto a sbarcar meno peggio il lunario della vita

materiale, ma vogliono sodisfatto anco il loro amor proprio, la scomposizione è un riposo.

I preliminari della scomposizione sono i seguenti. Per prima cosa si ripulisce la cassa; si toglie cioè dai cassettini la polvere e il sudicio che possono esservi; si rimettono i fondi che mancassero o si cambiano quelli logorati dall'uso. Dall'ordine e dalla proprietà con cui è tenuta una cassa può ravvisarsi l'indole d'un operaio in fatto di nettezza personale. Non osserva l'igiene nè la nettezza chi scompone in una cassa nella quale ci sieno cassettini con fondi lacerati, pieni di polvere o d'altre materie eterogenee.

Premesso ciò vediamo come si opera. Ricevuto il materiale da scomporre piglierete la spugna imbevuta d'acqua per bagnare i pezzi leggermente nel centro e un poco più dalle parti. Gli spaghi li tenderete per farli asciugare. La *manata*, ossia la quantità delle righe che dovete prendere per scomporre, non sarà maggiore di sei o di sette centimetri, che alzerete dal banco con un movimento rapido e poserete sulla cassa, in maniera che l'occhio del carattere resti colla base in basso e rimanga dalla parte opposta alla vostra persona. Qualora la roba da scomporre fosse senza interlinee, per alzar la manata vi servirete d'uno steconcinco della marginatura. Assicurata in tal modo la manata sulla cassa principierete a scomporre nel modo seguente.

Con tutti i diti della mano destra, meno il mignolo che serve qual punto d'appoggio all'estremità della prima riga, prenderete quella quantità di parole che

vi sarà possibile distendere sull'indice della sinistra tenuto orizzontalmente, e che il pollice sorreggerà superiormente perchè restino compatte. È da questo punto che l'operaio prende col pollice e coll'indice della destra una o due parole, secondo la loro estensione, le legge con celerità, ed abbassando la mano

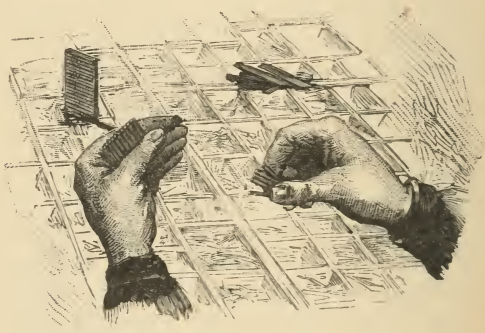


Fig. 19.

incomincia a scomporre percorrendo il disopra della cassa, come lo indica la figura 19.

Le lettere – mediante l'impulso continuo dei diti pollice, indice e medio – vengono sospinte in avanti da un continuo benchè leggerissimo moto dei medesimi, che le lasciano cadere una per una quando la mano si trova all'altezza del rispettivo cassetto.

Forse nei primi tempi del vostro tirocinio la scomposizione vi parrà lavoro difficile e più lungo della composizione. Tranquillizzatevi. Superate le noie dei

principii, naturali a tutti gli esercizi, vinto il tedio che li accompagna, vi persuaderete del contrario.

Vi ho detto già che la scomposizione è per il compositore un riposo della mente e sta bene; ma anche essa non è un lavoro materialissimo e richiede ordine e buon metodo.

Mi spiego.

Se un muratore al quale fosse commesso il disfaccimento di una casa, per riedificarla con un aspetto diverso, gettasse fra i calcinacci in modo disordinato e confuso leghe e pietrami, travi e travicelli, affissi, feramenti, porte e finestre e quant'altro di buono ci fosse da esser convenientemente utilizzato nella nuova costruzione, voi direste che quel muratore o non ha coscienza o è ignaro della sua professione. E direste benissimo, perchè egli avrebbe dovuto dividere con un concetto logico tutti quei materiali per poterli riadoprare con utilità. Così la scomposizione, abbenchè non richieda una grande applicazione, pure non può eseguirsi colla testa nel sacco dovendo tutte le varietà dei tipi, delle interlinee, dei filetti, e di tutto quanto è necessario alla composizione, ritornare al posto dal quale vennero tolti.

Quando framezzo alla roba da scomporre ci fossero parole o righe di *corsivo*, di MAIUSCOLETTE o di **grassino**, queste, specie per specie, le riunirete sopra uno steccone per disfarle tutte insieme appena fatta la cassa, cioè appena che essa è piena.

Vi ho già detto che la roba da scomporre dovete bagnarla. Il carattere bagnato si scompone con più

celerità e con minor fatica, ma la composizione immediata, specie nell'inverno, riesce più lenta e le righe si aggiustano con difficoltà a motivo di quella patina viscosa che si forma sui caratteri fradici, stampati con cattivi inchiostri e lavati malamente. Quando il lavoro ve lo permetta, la miglior cosa che potete fare è quella di scomporre sul finire della giornata prima di far festa.

L'acqua è un ausilio vantaggioso per il compositore: mentre nella scomposizione facilita il distacco delle lettere, per la composizione è quasi un cemento che collega fra loro lettere, righe e interlinee in maniera che il compositore o l'impaginatore può lavorare con maggior sicurezza e facilità.

Ogni volta che vi viene consegnato del materiale da scomporre, fate attenzione che sia della specie di quello della cassa che avete sotto. Se per una non difficile svista del magazziniere quel carattere fosse diverso, e venisse scomposto, nascerebbe nella cassa una di quelle confusioni fra le più dannose e deplorabili sotto ogni rapporto. I caratteri, già lo sapete, si riconoscono dall'occhio, dalla tacca e dall'altezza in cui questa si trova.

Nell'atto di scomporre non fate cadere le lettere dall'alto, specie se il carattere è grosso, non solo per non refusare la cassa, ma anche per non danneggiare l'occhio del carattere, e non comprimate le lettere dentro ai cassettoni coll'idea di farvene entrare una quantità maggiore. L'unico guadagno che fareste sarebbe quello di rendere più faticosa la composizione.

In questo caso si tolgono le colmature dai cassetтини pieni, e si consegna l'esuberanza delle lettere al magazziniere.

Un altro consiglio; e questo è del signor Claye. Egli dice: « Nella scomposizione un'altra cosa essenziale viene trascurata dalla maggior parte degli operai, quella cioè di non rimettere gli spazi, secondo la loro forza di corpo, nei cassetтини rispettivi. Se un compositore sia attento e coscienzioso si può riconoscere dalla cura ch'ei porta alla classificazione degli spazi. Questa cura, è vero, porta via del tempo, ma quando ei dovrà ricomporre, troverà ampio compenso al tempo perduto, nel risparmio di lunghe e a volte inutili ricerche di spazi, che ritardano sempre l'aggiustatura delle righe.»

La prima roba che vi sarà dato a scomporre sarà la composizione che avrete fatta voi stessi per esercitarvi alla conoscenza della cassa. Vi dorrà distruggere il vostro primo lavoro senza che ne rimanga segno; ma non vi affliggete per così poco: più tardi saranno tante mortificazioni di meno che soffrirete. Anzi in codesto esercizio di fare e disfare vi prego di non stancarvi, di non annoiarvi, come avviene a certi ragazzi bighelloni, che invece di scomporre passano delle ore alla cassa allungandosi e sbadigliando. È un esercizio che dovete continuare per parecchi giorni e subire come una necessità e come cosa che, alla fin fine, torna a tutto vostro vantaggio. Quando il braccio e le dita saranno più sciolti e più elastici in ragione di tale esercizio, e il vostro sguardo si sarà fatto più

sagace in maniera che nella copia non ci siano malintesi, che la spaziaggiatura delle parole sia più regolare e l'aggiustatura delle righe più precisa, voi vedrete che il vostro maestro profitterà dell'opera vostra per farvi eseguire qualche lavoretto a buono. Ma non vi illudete. Nei primi mesi d'esercizio le vostre composizioni, per quanto impegno vi porrete, risentiranno sempre dei difetti comuni a tutti i principianti.

Un altro avvertimento.

Fatta la cassa non incominciate la composizione senza prima esservi lavate le mani per non imbrattare le cartelle dell'originale. Non daresti un bel saggio di proprietà nè d'amor proprio.

Ed ora poche parole sulla

### Scomposizione dei lavori diversi

Dopo qualche anno di tirocinio vedrete che sarete preposti ad altra specie di scomposizione; quella cioè che riguarda la numerosa serie dei *lavori diversi*. Questa scomposizione nelle officine di qualche importanza vien fatta sopra un banco prossimo al casellario della marginatura e delle interlinee. Non vi ribellate, non vi annoiate, non vi dimostrate malcontenti di questo lavoro per voi provvidenziale. Sarebbe lo stesso che ribellarsi ai principii fondamentali dell'arte. E vi dirò di più. Non è possibile divenire buoni lavoranti senza aver passati parecchi mesi in questo esercizio,

che per turno vi verrà affidato con altri operai. E la ragione è chiara. Nel rimettere al posto quadrature, interlinee, marginatura, fregi, vignette, filetti, caratteri da opere, da titoli e di fantasia; nello sguarnire le forme che escono di macchina, il vostro sguardo si educerà in modo sorprendente a tutta la varietà dei materiali esistenti nell'officina, a tutte le più lievi sfumature di occhio e di corpo. Il banco su cui eseguirete questa scomposizione, così varia e così interessante, è la vera *Scuola superiore di tipografia*; e chi ha la fortuna d'esservi ammesso sa già che non è ritenuto per un idiota dai suoi superiori. Con tale esercizio acquisterete non solo la conoscenza di tutto il materiale tipografico, ma entrerete in possesso del meccanismo delle composizioni più difficili e più complicate. Un occhio avveduto vale più di cento lezioni. Chi stando a questo banco stronfiasse per dimostrare il suo malcontento, mostrerebbe invece la piccineria del suo criterio e sarebbe degno di essere messo da parte per sempre come un volgarissimo fabbricatore di righe.

Il modo più semplice e nel tempo stesso più celere per scomporre questa varietà di lavori è il seguente: per prima cosa si tolgono le incisioni, i galvani e le zincotipie, quando ci sieno; si rimettono al posto o si consegnano al magazziniere; dopo si bagna la composizione, si scioglie, si tolgono i fregi, i filetti, la marginatura, e quant'altro si trovi a riempimento dei vuoti, riponendo di mano in mano, specie per specie, tutto a suo luogo. Lo stesso sarà fatto per i caratteri di

fantasia, scomponendo per ultimo i caratteri comuni. E basta.

Domani vi darò qualche nozione elementare sull'*impaginazione*.

---

## LEZIONE XX

### Dell' impaginazione

Quando la buona volontà e l'intelligenza abbian fatto di voi un aiuto di qualche valore, vedrete che il proto vi affiderà l'impaginazione di qualche volume di testo andante, cioè senza o con poche note.

L'impaginazione d'un volume nel quale fossero molte note, tabelline, prospetti, operazioni numeriche, postille marginali, vignette intercalate al testo, formule, ecc., non sarebbe per voi. Per lavori di questa fatta occorrono lavoranti finiti, e tali che conoscano tutte le risorse e tutti i ripieghi professionali per risolvere brillantemente le difficoltà innumerevoli che si presentano all'impaginatore; difficoltà che si vincono coll'osservazione e coll'esperienza d'un lungo tirocinio.

Vi parlerò adunque di un'impaginazione semplice.

L'impaginazione consiste nel ridurre a pezzi regolari le composizioni in colonna che sono il prodotto di più copie ora brevi ora lunghe, eseguite da diversi compositori a dilungo. Questi pezzi regolari si dicono

pagine, e queste, stampate che sieno, costituiscono l'unità del libro.

Spiegata la cosa, vediamo come si opera. Io presuppongo che il proto, nel consegnarvi le bozze della roba da impaginare, unite all'originale, vi abbia date le istruzioni relative alla grandezza di pagina, al carattere delle intestazioni, ai titoli correnti, ai sommari, alle note, ai distacchi necessari fra le varie divisioni del lavoro, come sarebbero le *parti*, i *capitoli* e i *paragrafi*, istruzioni che dovete ficcarvi nella mente per non subire il rammarico di fargliele ripetere più volte. Quando il proto vi parla per comunicarvi le generalità ch'ei stima necessarie alla buona esecuzione dell'impaginazione, non dovete distrarvi. Anzi, per ovviare all'eventualità di dimenticarne qualcuna, dovete prender nota di quanto vi dice su apposito quadernuccio che intitolerete: *Ricordi professionali*, quadernuccio che nel corso e ricorso del tempo vi riuscirà utilissimo in più occasioni.

I preliminari dell'impaginazione sono i seguenti:

Dovete provvedervi di un buon vantaggio, che sia solido e in perfetta squadra e possa contenere largamente materia per tre, per quattro o più pagine. Riscontrato se la numerazione delle bozze sia regolare, riunirete con lo stesso ordine sul banco le varie copie che, quali frammenti, troverete sparsi pei banchi, e le bagnerete leggermente. Quando le bozze sieno state precedentemente corrette, a voi non spetta che comporre i titoli lasciati fuori, quali resultano dall'originale, e impaginare il testo. Ma prima di far questo,

sopra un altro vantaggio più piccolo, preparatevi le segnature e i titoli correnti incominciando da quello dell'ultima pagina del foglio e procedendo in senso inverso fino alla prima. Non dimenticate neppure la *giustezza di pagina* che vi è necessaria per mettere le pagine del lavoro ad un'identica misura, e così nella stampa ottenere un registro perfetto. In passato questa giustezza si pigliava sopra uno steccone di legno o di piombo, e nel punto ove finiva la pagina s'intagliava una tacca a V. Oggi invece si ricava da un filetto d'ottone nel modo seguente:

Ammesso che la pagina debba esser di ventiquattro righe di testo in corpo dieci interlineato a due punti e la riga del titolo corrente sia stabilita in corpo otto con sei punti di spazio sotto, la giustezza totale, compresa la riga bianca del piede, risulterà di 312 punti di altezza, cioè:

	PUNTI
Per il titolo corrente in corpo otto . . . . .	8
Per la mezza riga fra il titolo corrente ed il testo . .	6
Per le 24 righe di testo in corpo 10 . . . . .	240
Per le 23 interlinee a due punti del medesimo. . . .	46
Per la riga bianca del piede . . . . .	12
	—
TOTALE . . .	312
	==

Se farete una divisione, vedrete che i 312 punti equivalgono a 26 righe di corpo 12, per modo che pigliando un filetto d'ottone di 26 righe, la giustezza è fatta. Quando però l'altezza di pagina non capisse, come nel caso presente, a righe pari, e fosse per ipotesi alta 365 punti, piglierete un filetto di 30 righe,

vi aggiungerete in testa un quadratino di corpo dieci per piano e così avrete la giustezza che vi occorre. Però talvolta, per effetto d'interlinee più deboli o più ardite, o per l'elasticità che è propria della materia interlineata, vedrete che la prima pagina che controllerete non combinerà col filetto d'ottone che è rigido perchè tutto d'un pezzo. In tal caso, se la pagina contenesse qualche bianco, dei titoli, oppure una nota, per esser sicuri del fatto vostro, ricaverete la giustezza da una pagina provvisoria di tutto testo. Ecco come:

Impostato il titolo corrente, prendete 24 righe di testo; fate che le stesse si trovino in perfetto appiombo; con un'occhiata assicuratevi che le interlinee sieno tutte a due punti; dopo, colla sinistra e con forza, stringete la pagina provvisoria per diminuire l'elasticità; accostatele il filetto di 26 righe e vedrete che anche questa risulterà più alta due o tre punti, appunto pel rigonfiamento della composizione interlineata. Avuto il benessere dal proto, incominciate l'impaginazione.

Sciolta la composizione fate la divisione delle righe che spettano a ciascuna pagina collocando in testa ad ognuna il titolo corrente e la riga bianca al piede; riscontrate col filetto la giustezza, e quando non vi siano righini in testa, citazioni di nota o altro da costringervi a modificare questa impaginatura, legate le pagine e posatele sul banco con un *porta-pagine*.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Questi *porta-pagine* sono di carta e servono mirabilmente ad ammontare le pagine le une sulle altre, in maniera che mentre non si guasta l'occhio del carattere, si economizza molto spazio sui banchi.









Ed ora torniamo all'impaginazione vera e propria. Finito che abbiate d'impaginare tutto quanto vi fu dato, fate le bozze e, insieme a quelle in colonna, consegnatele al proto.<sup>1)</sup>

Prima di legare le pagine, percorretene il lato esterno col dito medio per sentire se vi fossero righe più deboli o più forti della giustezza normale, come talvolta avviene quando le copie furono corrette da operai trascurati. Verificandosi questo caso dovete correggerne tutti i difetti, in maniera che le righe riescano tutte eguali.



Più sopra ho accennato a difficoltà che possono obbligarvi a modificare l'impaginazione. Sono sorprese che avvengono di frequente. Espongo alcuni casi fra i più comuni perchè non tutti possono prevedersi.

Anzi tutto, il testo nella prima pagina di un libro (e ne avrete visti tanti), oltre a non avere nè titolo corrente nè numero di pagina, non incomincia mai in testa di pagina come in tutte le altre che seguono la prima, ma sibbene a circa due quinti della sua altezza, sia che il testo sia preceduto da un titolo o non ne abbia alcuno. Di guisa che se la pagina fu stabilita in ventiquattro righe, il bianco superiore sarà uguale allo spazio di dieci o dodici righe di testo. La stessa

---

<sup>1)</sup> Siccome talvolta, per non dire di frequente, vi sono autori che desiderano due o più copie di bozze, sarà bene che l'apprendista, per ogni nuovo lavoro, domandi al proto il numero delle bozze da farsi.

regola terrete per tutte le pagine in cui abbia principio una delle parti principali d'un libro, le quali, almeno nelle opere di riguardo, incomincian sempre dalla pagina dispari, ancorchè la precedente si trovi completamente bianca.

Le intitolazioni di carattere diverso che occorreranno nelle varie parti del lavoro dovreste riquadrarle sopra tanti punti quanti ne darebbero le righe di testo di cui occupano lo spazio.

Per riquadrare queste intestazioni, ed ammesso che il testo del lavoro sia in corpo otto, si opera così:

m		12	bianco
m	DEL MODO	8	corpo 8
m		6	bianco
m	DI	5	corpo 5
m		5	bianco
m	FABBRICARE IL VINO	12	corpo 12
m		6	bianco
m	del Chimico	5	corpo 5
m		4	bianco
m	CARLO MARTINI	9	corpo 9
m		10	bianco

Come risulta dalle otto m m poste in colonna a sinistra, questo tioletto occupa lo spazio di otto righe di corpo otto interlineato a due punti, ossia occupa lo spazio di ottantadue punti compresa l'interlinea che spetterebbe all'ultima riga superiore del testo. Questo numero di punti dovete ritrovarlo sommando i punti dei bianchi e quelli delle righe del titolo. Infatti, le cifre che vedete a destra dell'esempio rappresentano rispettivamente la forza in punti dei sei bianchi e quella delle cinque righe del titolo eseguito in carat-

teri di tipo e di corpo diverso. Solo così si ottiene la precisione del riquadro.

I caratteri dei titoli che si trovano in uno stesso volume, come i bianchi che dividono le righe, debbono essere, possibilmente, dappertutto li stessi affinché il lavoro conservi dal principio alla fine la stessa fisionomia.

Le *note* le porrete in fondo alla pagina, o accosto ai mozzini ove finisce il testo; e siccome le pagine debbono esser tutte d'una stessa misura, così è naturale che per disporre una nota in fine di pagina occorre diminuire di tante righe lo spazio occupato dalla nota medesima, che è sempre d'un numero indeterminato di righe. Anche la distanza che separa il testo dalla nota è sempre irregolare; ma non sarà mai minore di quello rappresentato da una riga del testo.<sup>1)</sup> Qualora una nota non entri tutta nella pagina ove è la sua citazione, verrà disposta nella pagina o nelle pagine seguenti, purchè non abbiano meno di due righe di testo.

Fatta eccezione delle righe zoppe nessun righino può tollerarsi in testa di pagina; quando ne capitasse qualcuno, caso non raro specialmente nei dialoghi,

---

<sup>1)</sup> È mio costume, condiviso da altri tipografi, di tenere le *note* staccate dal testo, oltre che da un bianco, anche da un pezzetto di filo fine lungo almeno  $\frac{1}{4}$  della giustezza. Questo filo fine dovete tenerlo più prossimo al testo almeno di un punto o due in confronto del bianco sottoposto al filetto, considerando anche il bianco maggiore che deriva dalla spalla dell'ultima riga del testo. Ma ad ogni modo, quando non lavoriate di vostra iniziativa, dovrete rispettare le consuetudini dell'officina in cui lavorate, e seguire la regola che fu ivi adottata.

nei romanzi, ecc., farete tutto il possibile per guadagnare una riga nelle pagine precedenti, sia ritirando qualche righino corto, sia diminuendo i bianchi di qualche titoletto secondario, o anche procurando di far crescere d'una riga un periodo che termini a riga piena aumentando gli spazi fra le parole delle ultime righe del periodo stesso. Ma quand'anche questi ripieghi riuscissero inutili, non state a lambiccarvi la mente con altre investigazioni; ricorrete al proto, dimostrategli il caso, e vedrete che la di lui esperienza troverà un mezzo (ve ne sono pur tanti!) sufficiente a superare prontamente lo scoglio, e vi porrà sulla buona via del rimedio.

Di mano in mano che procedete nell'impaginazione, oltre le bozze terrete sott'occhio l'originale per accertarvi che non vi sfuggano titoli, note, stacchi od avvertenze dell'autore che, inavvertite, potrebbero obbligarvi a rifare il lavoro.



Un'ultima osservazione relativa ai *mozzini*, che, come sapete, sono quelle pagine più corte delle altre e sempre irregolari, che si trovano in quasi tutti i libri, ove finiscono le parti o i capitoli; queste pagine mozze non possono aver meno di cinque o di sei righe; ma, quando sia possibile con qualche provvedimento, è meglio o aumentare il numero delle righe o farle entrare nelle pagine precedenti. Se vi facesse comodo allungare un mozzino, o toglierlo affatto per guadagnare una pagina, il mezzo più semplice è di

tornare indietro nell'impaginazione e fare sette od otto pagine o più corte o più lunghe una riga delle altre, incominciando sempre da una pagina pari, affinchè le due che si fronteggiano abbiano la stessa altezza. Ma sul da farsi chiedete sempre il parere del proto.

Fatti esperti in questo esercizio, apprenderete il meccanismo della *messa in macchina*, che è il modo tutto speciale di collocare sul piano della macchina le pagine da stamparsi, in maniera che, piegato tre volte il foglio, le sedici pagine si seguano ordinatamente. Ma di questo vi parlerò un'altra sera.

---

## LEZIONE XXI

### Della riquadratura e dell'allineamento dei caratteri

Queste due diverse operazioni riguardano sempre il meccanismo della composizione tipografica; ed è in causa della loro assoluta affinità che non possono dividersi, come vi proverò con quanto sono per dirvi. I tipografi francesi le comprendono ambidue sotto l'unico nome di *parangonnage*; ed è forse in omaggio alla voce francese se anche fra noi vi ha chi le designa col nome di *paragonare*, che vuol dire raffrontare diverse cose fra loro.

La *riquadratura* e l'*allineamento* debbon farsi nel medesimo tempo, mediante il compositoio, come ap-

punto vien fatto per la composizione e l'aggiustatura della riga. L'*allineamento* consiste nel mettere inferiormente ad uno stesso livello l'occhio di più caratteri disposti sulla stessa riga, siano o no dello stesso tipo ma di corpo diverso, o che siano dello stesso corpo ma di forma differente. La *riquadratura* invece è quell'operazione che consiste nel portare caratteri di varie grandezze sulla stessa forza di corpo del carattere che sia realmente maggiore degli altri, o che sia risultato maggiore a causa dell'allineamento.

Ma uscirò dal bisticcio per spiegarmi meglio.

Voi supporrete che tanto per ottenere l'*allineamento* quanto per la *riquadratura* si proceda per punti come logicamente dovrebbe essere e come l'arte vera vorrebbe; ma in pratica non si procede così a motivo delle differenze e delle irregolarità esistenti nelle spalle dei vari caratteri anche se dello stesso corpo ed usciti dalla stessa fonderia. Per cui quel lavoro di scrupoloso allineamento che non può esser fatto dal fonditore deve esser fatto dal compositore mediante un artificio semplice sì, ma che richiede occhio esercitato.

Quando vi venga affidato un piccolo lavoro commerciale nel quale in una stessa riga e per certe distinzioni occorran più caratteri, come in questo titolo:

## MARE E TERRA

---

dovete nella parte inferiore livellare l'occhio dei tre caratteri con quello che abbia una maggiore spalla

degli altri, in modo che nella stampa resultino tutti e tre sulla stessa linea. Per ottenere quest'esattezza, tutto è buono: quadratura, spazi, interlinee, e al bisogno, anche striscioline di carta di grossezze diverse secondo il bisogno. Le strisce di carta,<sup>1)</sup> mi direte, non sono un materiale tipografico; ma in questo caso occorre adoprarle come un mezzo necessario per togliere quelle minime differenze di livello che non sempre possono togliersi coi materiali ordinari. Se l'aggiustatura o il riquadro venisse fatto soltanto nella parte superiore, ecco come vedreste stampato quel titolo:

## MARE E TERRA

---

Ma a render più chiaro il mio pensiero mi varrò di qualche altro esempio. Osservate, di grazia, l'allineamento inferiore delle prime tre righe nelle quali sono tre caratteri di corpo e di forma diversa. Quest'esattezza di linea non è naturale dei caratteri; essa fu ot-

---

<sup>1)</sup> Le strisce di carta, poco più d'una trentina d'anni fa, erano ancora adoperate dai compositori non soltanto per porre in linea l'occhio dei vari caratteri, come facciamo oggidì, ma venivano adoperate anche per l'aggiustatura delle colonne e delle testate delle tabelle e dei modelli, tanto erano diverse, per non dire difettose, le forze di corpo d'una fonderia da quelle di un'altra. Ricordo come fosse ieri che, ricercato dal direttore d'una fra le più riputate tipografie fiorentine di quei tempi, quale aiuto per la composizione di modelli complicati commessi da una grande amministrazione, le prime cose che mettendomi al lavoro mi vennero offerte, furono il coltello, le forbici e strisce di carta svariaticissime, che dalle più sottili arri-

tenuta dal compositore con quell'artificio che appunto si dice allineare.

---

MANUALE **Manuale** MANUALE

---

---

MANUALE **MANUALE** MANUALE

---

---

Manuale **MANUALE** Manuale

---

Se egli li avesse messi semplicemente accanto gli uni agli altri, ecco qual ne sarebbe stato il risultato:

---

MANUALE **Manuale** MANUALE

---

---

MANUALE **MANUALE** MANUALE

---

---

Manuale **MANUALE** Manuale

---

In queste righe sta racchiuso tutto, o quasi tutto, il meccanismo di cui vi ho parlato finora.

---

vavano fino al cartoncino. E si era nell'anno di grazia 1863! Eppure senza quelle strisce non era possibile alcuna aggiustatura esatta, nessun lavoro perfetto. Ricordo anche di aver veduto dei modelli, eseguiti da vecchi compositori, che avevano la testata sbieca; la prima casella era, per ipotesi, di 132 punti, mentre l'ultima giungeva ai 136, e talvolta anche ai 140.

Ad eccezione della parola centrale, che è il corpo più grosso, o come chi dicesse è il capo saldo della riga, le altre due parole sono allineate nella parte inferiore e riquadrate nella superiore con l'artificio sopra descritto.

Eccovi un altro esempio più esplicativo e più efficace e dal quale vi sarà dato comprendere tutto il lavoro d'interlinee, e di strisce più o meno grosse di carta, occorso sopra e sotto a queste cinque parole che formano un titolo d'un indirizzo.

---

GUANTI - CRAVATTE - **SAPONI** - FASCETTE - TRINE

---

In questo esempio, che qui sotto ripeto, terrò alla stessa altezza del carattere tutti gli accessori occorsi, così vedrete tutto quanto fu reso necessario per trovare l'esatto allineamento e l'esatto riquadro.

---

GUANTI - CRAVATTE - **SAPONI** - FASCETTE - TRINE

---

Non starò a dirvi quali sieno le interlinee, quali gli spazi e le strisce di carta occorse per ottenere l'*allineamento* e il *riquadro*; la loro figura ve lo spiega a sufficienza. E badate; quest'esempio è dei più semplici; chè talvolta se ne fanno di tre, di quattro, di cinque righe concatenate fra loro per ogni verso, e specialmente per i segni occorrenti alle formule algebriche o per lavori di altre consimili scienze.

In pratica l'*allineamento* e il *riquadro* occorrono molto di frequente anche nei lavori più semplici. Osservate:

*Pregiatissimo Signore*

*La ditta **Monti e Martelli** proprietaria da oltre un secolo della **Fabbrica di Vetrerie di Poggiomarino**, rende noto che con contratto del 16 andante, detta fabbrica fu ceduta al Sig. Dino Gagliardi, al quale Vi preghiamo di riserbare ecc.*

In queste poche righe son quattro caratteri di fantasia allineati al corsivo della Circolare, e benchè le differenze non sieno sensibili, guardate lo sconcio che ne avverrebbe se il lavoro di *allineamento* e di *riquadro* non fosse eseguito con precisione:

*Pregiatissimo Signore*

*La Ditta **Monti e Martelli** proprietaria da oltre un secolo della **Fabbrica di Vetrerie di Poggiomarino**, rende noto che con contratto del 16 andante, detta fabbrica fu ceduta al Sig. Dino Gagliardi, al quale Vi preghiamo di riserbare ecc.*

Alcuni fonditori esteri ebbero, non sono molti anni, un lampo di luce su questo proposito. Adottarono cioè l'invidiabile sistema di tenere, nella parte inferiore, la

stessa spalla in tutti i corpi delle iniziali d'una serie; sistema che avrebbe dovuto trovare subito degli imitatori in Italia pel grande vantaggio che reca al tipografo, tanto più che non è una difficoltà e che fra i fonditori vi sono artisti così valorosi che saprebbero fare, come suol dirsi, anche gli occhi alle pulci.

Ne volete qualche esempio?... Eccolo:

	M	M	M	M	M	M	M	M	M
Corpi	6	10	12	18	24	18	12	10	6

Continuare con tali esempi sarebbe voler perder del tempo inutilmente. Uno vale per tutti. Quando tutti i corpi delle iniziali nella parte inferiore avessero una identica spalla, il lavoro del compositore si ridurrebbe al solo *riquadro* della forza di corpo per la parte superiore; ed anche questo lavoro sarebbe reso facile dalle differenze di corpo che, come vedete dai numeri sottoposti, sono sempre a punti pari.

Per riassumere vi dirò che l'arte di mescolare fra loro, con criterio d'artista, i caratteri da opere, da titoli, di fantasia ecc., equivale ad arricchire l'officina di un nuovo e copioso materiale che sfugge alla generalità dei tipografi e che pure è così prezioso. Per ottenere l'effetto artistico desiderato ci vogliono tre cose:

STUDIO — GUSTO — PRECISIONE

24      16      20      12      14      10

Il *caso*, cari ragazzi, non produce nulla, anzi è forse la sola cosa che non esista; negli accidenti più inverosimili e più strani, come nelle cose più ovvie e meno notate, il *caso* non ha affatto che vedere.

Dunque studiate ora che siete nella primavera della vita; solo lo *studio* può darvi il *gusto* e la *precisione*.

---

## LEZIONE XXII

### Del sommario

Qui mi occorre di tornare un passo indietro. Ragionando dell'impaginazione, ebbi occasione di nominarvi il *sommario*; ma non vi dissi nè cosa sia, nè come dovreste disporlo. Ora colmerò tale lacuna.

Il *sommario* è un compendio dei titoli o dei sottotitoli in cui è diviso uno scritto; è un indice, dirò così, preventivo degli argomenti trattati nel capitolo; occorre, perciò, che sia composto in un carattere diverso da quello del testo, e che abbia anche una disposizione differente.

Questa disposizione, detta appunto *a sommario*, è semplicissima. Ecco come. Se i titoli entrano in una sola riga, questa si compone di maiuscolette, o meglio di piccole maiuscole, e si aggiusta nel mezzo:

## CAPITOLO VII

L'OPERA D'ARTE - SUOI ELEMENTI - IL GUSTO

se occorrono due righe si aggiustano parimente nel mezzo, tenendo, possibilmente, più lunga la prima della seconda:

## CAPITOLO VIII

### DEL BELLO NELLA NATURA E NELL'ARTE IL SENTIMENTO DEL BELLO

Quando però questi titoli abbiano dei sotto-titoli numerosi, per questi si adotta il sistema più semplice di tutti, quello cioè di comporli di bassa cassa col capoverso in fuori e le righe successive in dentro, invertendo cioè il metodo usato per la composizione andante che ha il capoverso in dentro e le righe successive in fuori.

È un invertimento vero e proprio.

Il carattere per questa specie di sommario dei sotto-titoli sarà il tondo comune, ma più piccolo due o quattro punti di quello del testo, a seconda del formato e dei caratteri dell'opera. Questa specie di sommario sta da sè. Si pone a una certa distanza fra il titolo e il testo, ma più prossimo a questo che a quello, nelle proporzioni indicate dall'esempio che vi darò più avanti.

Le righe del sommario successive al capoverso, dovete tenerle in dentro quanto è in dentro il capoverso del testo; così, se il testo è in corpo nove e il sommario in corpo sei, le righe di questo che seguono la prima saranno in dentro nove punti, ossia tre quadratini del corpo sei. Però, se il testo fosse in corpo

dieci ed il sommario sempre in corpo sei, alle righe rientranti dovreste mantenere i tre quadratini per non incorrere in una pedanteria più dannosa che utile, come vi dissi nella lezione 14<sup>a</sup> parlandovi dei capoversi. La differenza di un punto non disturba minimamente l'armonia dell'insieme, e passa quasi sempre inosservata anche alle persone del mestiere. Questo esempio ne sia una prova:

## CAPITOLO I

PIER GIARDINI, MENGHINO MEZZANI

E BERNARDO CANACCIO

SOMMARIO. — I. Una falsa postilla dantesca di Pier Giardini - Pier Giardini ricordato dal Boccaccio - Fasti della critica negativa. — II. Famiglia dei Giardini - Notizie di Pietro. — III. Viaggi del Boccaccio a Ravenna - Gravi dubbi sull'esistenza di Beatrice figlia di Dante. — IV. Famiglie dei Mezzani in Ferrara, Ravenna e Faenza - Notizie di Menghino - Prigionia di Menghino - Ribellione a Bernardino da Polenta - Corrispondenza poetica fra Menghino e Antonio da Ferrara.

I. - Nella *Storia di Romagna* del Carrari si legge che fra gli scolari di Dante « fu Pietro Ghirardini »; ma per le parole che seguono: « laudato assai da Giovanni Boccaccio nella vita di Dante, » si comprende che il Carrari, o l'amanuense, scrisse male quel nome invece di *Pietro Giardini*.

Se le righe del sommario successive alla prima escono un punto più in fuori del capoverso del testo,

come è nell'esempio qui riportato, qual danno ne riceve l'estetica?... Nessuno, perchè non reca, come non può recare, alcun disturbo neppure all'occhio più esercitato o sofisticato.

Del resto, quando non si vuol vedere nemmeno questa piccola differenza, si ricorre ad un compenso; si tengono cioè maggiormente in dentro le righe del sommario, ponendo cinque quadratini in luogo di tre, ossia quindici punti invece di nove, e i capoversi del testo si tengono in dentro tre quadratini, che formano gli stessi quindici punti, e il lavoro sta bene lo stesso.

Ma tagliamo corto su ciò, e parliamo dell'*Indice*, che per le complicazioni a cui dà luogo e per la numerosa varietà, è soggetto degno di apposito studio.

### Dell' indice

A primo aspetto vi parrà ozioso ch'io vi parli della composizione dell'*indice* d'un volume, essendo cosa d'insegnamento assolutamente primitivo, tanto più che, con l'esame di qualsiasi libro, si può avere un modello del genere. Eppure in pratica non è così; ed anzi in questa specie di composizione così semplice, si riscontra la confusione più completa e la più grande diversità.

Per persuadersi di questa verità basta raffrontare gli indici di più volumi stampati in varie tipografie, le cui materie sieno divise per capitoli o paragrafi numerati progressivamente con cifre romane. Voi ve-

drete che alcuni hanno le cifre allineate a destra, altri nel mezzo, altri a sinistra. Io, lo dichiaro subito, sono un seguace di questi ultimi; e voi farete bene.... e capirete il perchè, a seguire il mio esempio; la logica e l'estetica vi daranno sempre ragione.

La ragione logica sta in questo, che quando io vi dicessi: – Ragazzi, componetemi una riga che dica *Capitolo primo* colla cifra romana; – voi naturalmente fareste così:

CAPITOLO I. . . . .

e non mai

CAPITOLO I. . . . .

come fanno alcuni che portano molto in dentro le cifre che prendono poco spazio e lasciano il posto vuoto per le successive, affinchè l'allineamento verticale di tutte risulti a destra:

CAPITOLO	I. Sicurezza all'estero . . . . .	Pag. 17
»	VII. Potentati . . . . .	59
»	VIII. Modo di fondare un dominio . . .	73
»	XVIII. Principati e Repubbliche . . .	143
»	XXXVIII. Casa d'Austria . . . . .	247

Questa maniera di disporre le cifre romane allineate a destra a me non piace nè punto nè poco, abbenchè sia usata da tipografi valentissimi, coi quali non voglio discutere. Ma voi confrontate queste cinque righe coll'esempio più esteso di n.º 10, che troverete a pagina 216, eppoi giudicate.

Quando abbiate da comporre un indice con cifre romane, e che queste si trovino in principio di riga, tenetele allineate a sinistra, come allineati a sinistra terrete i titoli o le descrizioni che seguono la cifra. Se invece sono in fondo di riga le allineerete a destra. In questa specie di lavori la simmetria e l'ordine riposano la vista dello studioso, mentre la confusione la stanca maggiormente.

## ESEMPIO 1°

	Pag.
I. .... La Cosmogonia mitologica . . . . .	9
XII. .... La Titanomachia. . . . .	59
XXV. .... Bacco, Venere, Giunone . . . . .	160
XXVIII. Le regioni infernali . . . . .	194

Alcuni buoni maestri tengono l'allineamento a sinistra delle cifre facendo seguire senz'altro il titolo.

## ESEMPIO 2°

	Pag.
I. La Cosmogonia mitologica . . . . .	9
XII. La Titanomachia . . . . .	59
XXV. Bacco, Venere, Giunone . . . . .	160
XXVIII. Le regioni infernali . . . . .	194

mentre altri, come vi ho detto in principio, tengono precisamente il metodo opposto:

## ESEMPIO 3°

	Pag.
I. La Cosmogonia mitologica . . . . .	9
XII. La Titanomachia. . . . .	59
XXV. Bacco, Venere, Giunone . . . . .	160
XXVIII. Le regioni infernali . . . . .	194

Ritengo superfluo rilevare la sconvenienza dei due sistemi tenuti negli esempi 2° e 3°, così poco armonici, e che a me recano quel disgusto che produce il ferro del segantino quando arrota il taglio dei denti d'una sega.

Il sistema indicato dal 1° esempio è seguito da molti, ed è anche suffragato dall'autorità di quel grande estetico che fu Giovan Battista Bodoni. E con tale formidabile alleato ritengo inutile continuare in altre dimostrazioni.

Parliamo piuttosto della tecnica.

Per ottenere l'esattezza di allineamento verticale dei titoli, come nel 1° esempio, si divide la giustezza in due parti; si compone precedentemente il colonnino delle cifre sulla giustezza della cifra più lunga, che in questo caso sarebbe la XXVIII, incominciando dall'ultimo capitolo per venire su su fino al primo. Anzi sarà ben fatto se riempirete il vuoto maggiore o minore che rimane fra queste cifre e il testo con tanti puntini posti di seguito, come io stesso pratico da parecchi anni, per colmare quel vuoto che sarebbe di cattivo effetto. Preparate in tal modo le cifre, voi non farete che collocarle una per una nel compositoio a giustezza intera e continuerete poi la composizione dei titoli rispettivi fino al termine dell'indice.



L'argomento della composizione degli indici parrebbe esaurito; eppure non è così. In causa della immensa varietà delle cognizioni umane, la disposizione

tipografica degli indici assume spesso forme nuove e sempre svariatissime, come potrete arguire dai pochi saggi d'indici che seguono.



Eccovi il principio d'un indice alfabetico. Questa specie d'indice, per economia di spazio, generalmente si compone in due colonne, e si usano due maniere diverse per la collocazione dei numeri di pagina, come vedete dagli esempi 4° e 5°. Nel primo i numeri son posti di seguito al testo divisi da una virgola; nel secondo son tenuti in fondo alla riga per avere il riquadro della pagina, mentre il vuoto fra il nome e il numero vien colmato da tanti puntini di conduzione. Io sono per il primo sistema; è meno complicato.

## ESEMPIO 4°

## INDICE ALFABETICO

## DEI NOMI RICORDATI IN QUESTO VOLUME

(I numeri indicano le pagine)

Acheronte, 196.	Adrasto, 396, 398, 450.
Achille, 450, 452, 456, 459 e seg.	Agamennone, 420.
Adone, 149, 151, 153.	Alcide, 357, 359, 362, 367 e seg.

## ESEMPIO 5°

Acheronte . . . . . 196	Adrasto . . . . . 396, 398, 450
Achille . . . . . 450, 452, 456 e seg.	Agamennone . . . . . 420
Adone . . . . . 149, 151, 153	Alcide . . 357, 359, 362, 367 e seg.

Ora vo' darvi, perchè mi pare interessante, anche un piccolo saggio d'indice con i capitoli seguiti dal sommario:

## ESEMPIO 6°

## I N D I C E

L'AUTORE A CHI LEGGE . . . . .	Pag. 7
CAPITOLO I . . . . .	9
Introduzione. - Distinzione di meriti. - Lo storico, il critico e l'estetico. - Il pro ed il contro. - Utilità dell'insegnamento misto. - Leggere.... e scrivere. - La lezione accademica. - Una storia naturale della letteratura. - I quattro anni di corso. - Si comincia tardi.	
CAPITOLO II . . . . .	21
Il parafulco. - Dei dell'Olimpo e Semidei del settecento. - Canzonetta e canzonatura. - Metastasio e seguaci. - Comante Eginetico. - I primi Arcadi. - Marinisti e Pindaristi. - Si ritorna all'Arcadia. - Il segreto d'Arlecchino. Scambio internazionale.	
CAPITOLO III . . . . .	43
Fenomeni geologici e fenomeni letterari. <i>Spiritus Dei flat ubi vult.</i> - I tre primati d'Italia. - Elementi Nazionali e trasformazione forestiera. - Francesi, Spagnoli ed Inglesi. - Avventure e romanzi. - Imitazioni italiane. - Puristi e neologi, ecc.	

Le righe del sommario, come vedete da queste ultime, possono tenersi anche più corte della giustezza usuale allo scopo di far rimanere scoperti il capitolo e il numero di pagina; ma l'economia consiglia il primo modo, che permette di valersi della stessa composizione che ha servito per i sommari dei capitoli del testo, senza bisogno di trasportarla.

Anche l'indice cronologico si trova frequente nei libri che trattano di storia antica o moderna.

## ESEMPIO 7°

## INDICE CRONOLOGICO

ANNI  
AV. G. C.

		Pag.
—	Antichi popoli dell'Italia . . . . .	7
—	Civiltà degli Etruschi . . . . .	15
2000	Confederazione delle città etrusche . . . . .	21
753	Roma fondata da Romolo . . . . .	35
714	Regno di Numa Pompilio . . . . .	41
600	Colonia di Galli stabilitasi nell'Italia settentrionale e condotta da Belloveso . . . . .	48
578	Regno di Servio Tullio . . . . .	55-56

Uno degli indici più complicati è quello delle pubblicazioni che riguardano opere d'arte interpolate d'illustrazioni unite al testo o in tavole separate. Osservate l'esempio che segue:

## ESEMPIO 8°

## INDICE

DEGLI AUTORI, DEI SOGGETTI DEL TESTO  
E DELLE TAVOLE

AUTORE	SOGGETTO	NUMERO della	
		Pag.	Tav.
PAOLO UCCELLO .....	Due teste di cavallo . . . . .	7	I
ANTONIO POLLAIUOLO...	San Sebastiano . . . . .	15	II
ANDREA DEL SARTO ....	Il banchetto d'Erode . . . . .	25	III
BALDASSARRE PERUZZI	L'Arco di Costantino . . . . .	37	IV
RAFFAELLO SANZIO .....	Schizzo di un uomo . . . . .	45	V
GIORGIO VASARI .....	Cosimo de' Medici fra artisti . .	63	VI

Nell'ultima colonna di quest'esempio le cifre romane sono allineate a destra per ottenere, come ho già detto, il perfetto riquadro della composizione. Infatti, anche nell'esempio precedente le cifre arabe sono allineate a destra per la solita ragione. Del resto, quando le cifre arabe sono in colonna è invalso l'uso di disporle allineate a destra a motivo delle operazioni aritmetiche; e si fa sempre così anche quando non sia il caso di dover fare delle somme. Guardate: nella colonna sinistra del 7° esempio, per seguire quest'abitudine, si è sacrificato l'allineamento.

Anche l'esempio che segue è il saggio di un indice riguardante una pubblicazione di cose artistiche, ma osservate come e quanto è diverso da quello precedente.

## ESEMPIO 9°

## INDICE

## DELLE MATERIE, DEGLI AUTORI

## E DELLE TAVOLE

			NUMERO della	
			Pag.	Tavola
L'Arte in Italia . . . . .	CARLO TENCA . . . . .	7	I	
Firenze {	<i>La Repubblica</i> . . . GINO CAPPONI . . . . .	43	.....	
	<i>Michele di Lando</i> . . PIETRO GUICCIARDINI . . . . .	65	II - III	
	<i>Leonardo da Vinci</i> . GAETANO MILANESI . . . . .	81	IV - V - VI	
	<i>Donatello e Ghiberti</i> . . . . .	97	VII - VIII	
	<i>M. Buonarroti</i> . . . AURELIO GOTTI . . . . .	115	IX - X - XI	
Iscrizioni Etrusche e Romane	CESARE GUASTI . . . . .	133	XII - XIV	
Fiesole {	<i>La Cattedrale</i> . . . ENRICO GIUSTI . . . . .	165	XV	
	<i>Il Museo</i> . . . . . CARLO CARLI . . . . .	189	XVI - XVII	
	<i>Gli Scavi</i> . . . . . CESARE FOLLINI . . . . .	211	XVIII	
Siena e il Medio Evo . . . . .	BIANCO BIANCHI . . . . .	233	XIX - XX	

## ESEMPIO 10°

CAPITOLO I. ....	Sicurezza all'estero . . . .	Pag. 17
» VII. ....	Potentati . . . . .	59
» VIII. ....	Modo di fondare un dominio . .	73
» XVII. ....	Grandezza degli Stati . . . . .	101
» XVIII. ....	Principati e Repubbliche . . . .	143
» XXVII. ....	Cagioni della rovina degli Stati	165
» XXVIII. ..	Impero Turchesco . . . . .	191
» XXXVII. .	Pronostico della decadenza della Spagna e del Portogallo . . .	229
» XXXVIII.	Casa d'Austria . . . . .	247

A prima vista vi sembrerà che in quest'ultimo saggio non siavi nulla che si discosti dalla generalità degli indici. Ma non è così. Dopo il numero romano c'è il punto fermo seguito da un leggero stacco, perchè i puntini di conduzione, che sono una cosa diversa del punto fermo, debbono da questo star sempre un poco separati. La stessa regola va tenuta per i puntini di conduzione che seguono il titolo, e che guidano il lettore al numero di pagina.



In queste carezze tecniche, che sfuggono ai più e che molti non curano ritenendole per pedanterie o sofisticherie, si racchiude quel sentimento educatore della mano e dell'occhio che dà all'arte forme sempre più garbate e più perfette.

## LEZIONE XXIII

## Della segnatura

Quante volte leggendo o sfogliando dei libri, il vostro sguardo sarà stato colpito da quella lettera o da quel numero piccolissimi che, di quando in quando, si trovano al piede di alcune pagine dispari, sulla sinistra di chi legge, senza che vi siate soffermati un istante per trovare la ragione della loro esistenza?... Ebbene, ora che vi siete avviati in questa onorevole professione, dovete saperlo. Quel numero o quella lettera si chiamano *segnatura*. La segnatura, inutile per il lettore, è il numero d'ordine dei fogli di stampa di cui si compone un libro, ed è in pari tempo la guida sicura che indica al legatore di libri la parte dalla quale ei deve incominciare la piegatura, in maniera, che dopo di averne fatta la distesa e messo assieme il libro, tutte le pagine di cui questo si compone si corrano dietro ordinatamente dalla prima all'ultima. La segnatura si pone sempre al piede della prima pagina del foglio di stampa, sia che questo si componga di 4, di 8, di 16 o di 32 pagine.

La segnatura può farsi adunque con cifre arabiche o con lettere. Generalmente si fa con lettere quando si tratta d'una introduzione, d'un proemio, d'una prefazione che debbano stamparsi per ultimi; e in questo caso tali pagine avranno la numerazione romana; si fa con cifre arabiche per tutti i fogli del testo.

La segnatura si chiama *semplice* o *ragionata*. È *semplice* quando non ha che il numero d'ordine dei fogli di stampa; è *ragionata* quando questo numero è seguito dal nome dell'autore e dal titolo dell'opera.

2. - G. COLOMBO, *Manuale dell'Ingegnere*.

Questa è la massima: il nome dell'autore, seguito dalla virgola o dai due punti, dovete comporlo con MAIUSCOLETTE, ma con le iniziali maiuscole; il titolo dell'opera lo comporrete in *corsivo*; le altre indicazioni particolari, quando sieno necessarie, si fanno di tondo minuscolo, come vedrete dagli esempi che seguono.

Se la segnatura non fosse una necessità tecnica sarebbe inutile. È per questo motivo che dobbiamo comporla sempre con un carattere piccolo; quello usato per le note è sufficiente. Ma voi mi direte: « O perchè se la segnatura è inutile per i lettori, e dobbiamo subirla come una necessità dell'arte, lei ci consiglia di complicarla con tutti gli altri accessori del nome dell'autore, del titolo dell'opera e di tutte le altre indicazioni particolari?... Non sarebbe forse più semplice e più spedito valersi del solo numero progressivo del foglio?... » E tale osservazione sarebbe acuta, ma non giusta. Anche la segnatura ragionata è una necessità. Un editore, un legatore, un tipografo che abbiano in corso di lavoro otto o dieci volumi di opere diverse, ma eguali per carta, per sesto e per caratteri, come farebbero a difendersi dai possibili imbrogli, facili ad avvenire, specie ove è più viva e più intensa la

lavorazione?... Se ad ogni prima pagina del foglio di stampa non ci fosse al piede la segnatura col titolo dell'opera, col nome dell'autore e col numero del volume, non ci sarebbe il caso, per ipotesi, che il decimo foglio di un'opera medica pigliasse il posto del decimo foglio di un'opera di filosofia o di astronomia nautica?

E non basta. La segnatura ragionata in certi casi, benchè rarissimi, può divenire utile tanto al lettore quanto al libraio. Ammesso che sia stracciato il frontespizio di un libro raro e di valore, il possessore del medesimo non avrà bisogno di ricorrere a ricerche lunghe o ad investigazioni faticose; essi per mezzo della segnatura ragionata sapranno subito qual sia il titolo del libro e quale il nome dell'autore. E c'è ancora di più. Quando la stessa opera sia divisa in più volumi, la segnatura ragionata diviene un bisogno assoluto per il legatore come per il tipografo allo scopo di evitare il caso possibile di confondere i fogli di un volume con quelli d'un altro che portino lo stesso numero. Per evitare questo guaio farete così:

16. - A. ANDREOZZI, *Della Giuria*, vol. I.

16. - A. ANDREOZZI, *Della Giuria*, vol. II.

e via di seguito indicando sempre il numero del volume con cifre romane di carattere tondo.

Quando in qualche parte del volume si renda necessario un *rincarto*, che è un foglietto di quattro o di otto pagine da inserirsi in mezzo al foglio intero,

anche questo rincarto porterà la segnatura stessa del foglio a cui va unito, seguita da un asterisco. Così se il foglio è il 24°, la segnatura del rincarto dev'esser disposta nella seguente maniera:

24.\* - A. ANDREOZZI, *Della Giuria*, vol. I.

Alcuni tipografi pongono il numero della segnatura a destra invece che a sinistra:

A. ANDREOZZI, *Della Giuria*, vol. I.

16

Ma nel primo modo è resa più agevole al legatore la registrazione dei volumi. Tuttavia anche per questa faccenda voi vi conformerete all'uso praticato dall'officina in cui lavorate, pigliando sempre consiglio dal proto.

Ora passiamo ad un altro soggetto; discorriamo un po' della *correzione delle bozze*.

### Della correzione delle bozze

Parlerò brevemente di questo argomento e solo come un insegnamento teorico, affinchè abbiate una tintura generale di tutto l'organamento al quale si riferisce la composizione tipografica.

La correzione delle bozze è l'arte di andare in cerca, mediante la lettura, di errori tecnici, letterari e ortografici nella composizione e, trovati che sieno, saperli

indicare al compositore con segni di richiamo fatti a penna sulle bozze stesse. Chi opera così si chiama *correttore*. Questi fa i segni sulle lettere o sulle parole errate o mal disposte, e poi nell'identica maniera li riporta in margine facendoli seguire dalla trascrizione esatta delle lettere o delle parole che il compositore deve correggere nella forma o nella sostanza per sostituirle alle errate.

Da tutto ciò vi sarà facile capire che per esercitare degnamente la professione di correttore di bozze è necessario essere stati prima compositori esperti od almeno essere periti del meccanismo della composizione, e un po' infarinati nella letteratura paesana.

Chi non sente passione per la lettura e non sta al corrente della produzione letteraria non potrà esser mai un correttore nel vero senso della parola. Il correttore deve saper leggere facilmente i manoscritti più ingarbugliati e difficili, come trovarsi in grado di ripristinare il senso di un periodo che sia difficile ad afferrarsi a motivo di qualche cosa lasciata dall'autore, o della trascurata calligrafia dell'originale.

Non è questo il momento di dirvi quali e quanti sieno i doveri del correttore di stampe, e come ei debba procedere per emendare gli errori materiali della professione, quelli ortografici e quelli di lingua; tutto non può impararsi in poco tempo ed in poche lezioni; ma se avrete voglia, lo saprete più tardi dallo studio e dall'esperienza.

Intanto dalla tavola che segue rileverete la forma dei segni di correzione e la loro applicazione pratica.

un esempio curiosiss~~imo~~, proprio relativo  
a d~~ante~~, che succeduto nel secolo ~~XIV~~ sa-  
rebbe sem~~prato~~ rivelazi~~one~~ e miracolo~~o~~; e  
narrato dal Boc~~caccio~~ sarebbe stato giudi-  
cato nè più nè ~~meno~~ che come una fam~~donia~~.

Fortunatamente ~~sono~~ ~~vivi~~ parecchi ~~te~~-  
stimoni, perche~~è~~ altrimenti non ~~avremmo~~  
~~stimoni, perche~~è~~ altrimenti non avremmo~~  
certamente osato di ~~raccontar~~ l' aned-  
doto. Già l' Alighieri stesso c' insegna che  
— 4 x

sempre a quel ver ~~che~~ ha faccia di menzogna

(però che senza colpa fa vergogna!

dee l' uom chiuder le labbra quant' ei p~~u~~ote.)

— 4

Nell' antica e unida cappella ~~fi~~ Brac-  
ciforte, prima~~del~~ 1865, dormiva fra~~xi~~ ca-  
taletti e le barelle ivi riposte, il custode  
della Confraternita della Mercede, detto  
Grillo, al quale le soverchie libazioni pro-  
curavano spesso lunghi e forti sonni.)

(In Ravenna molti ricordano e ricorano  
ch' e' indicare un soleva angolo della Cap-  
pella, ov' ~~era~~ era una porta murata, e rac-  
contare un caso di cui ridev~~ano~~ e si può  
ridere ancor~~a~~ Quantunque la stranezza del  
(caso che avvenne poi lo abbia fatto ~~■~~  
ramente mirabile. Ei narrava dunque di  
aver visto sognando un] OMBRA uscire dal

1 (p) L: (s) b (a)  
FD H XIV  
Tb I o ± l  
J h  
... □  
C C A A  
E è I a  
— x  
— (vive)  
— □  
T° (h)  
S  
Lo a I m Fd  
X X  
L (tondo)  
F C L—  
C  
L lo S da  
r r r r r  
H x I x  
— 3 T.3  
— —  
II ve.  
□ ? [b.c]

carattere diverso  
 majuscola; majuscolette  
 lettere false (*refusi*)  
 unire; dividere  
 pulire; righino da fare  
 avvicinare; allontanare  
 è accentata; a senza acc.  
 doppione  
 pentimento  
 ritirare; capovero  
 levare 4 punti di bianco  
 tondo  
 tirare più a destra  
 invertire le due righe  
 mettere 4 punti di bianco  
 lettere guaste  
 spazi all'aria  
 in linea verticale  
 tondo  
 corsivo cōn majuscola  
 andar di seguito  
 aggiungere  
 invertire  
 togliere  
 rovesciare  
 in linea orizzontale  
 capovolgere  
 interlineatura errata  
 apostrofo; bassa cassa

un esempio curiosissimo, proprio relativo a Dante, che succeduto nel secolo XIV sarebbe sembrato rivelazione e miracolo; e narrato dal Boccaccio sarebbe stato giudicato nè più nè meno che come una fandonia.

Fortunatamente sono vivi parecchi testimoni, perchè altrimenti non avremmo certamente osato di raccontar l'aneddoto.

Già l'Alighieri stesso c'insegna che

sempre a quel ver che ha faccia di menzogna  
 dee l'uom chiuder le labbra quant'ei puote,  
 però che senza colpa fa vergogna!

Nell'antica e umida cappella di Bracciforte, prima del 1865, dormiva fra i cataletti e le barelle ivi riposte, il custode della Confraternita della Mercede, detto *Grillo*, al quale le soverchie libazioni procuravano spesso lunghi e forti sonni. In Ravenna molti lo ricordano e ricordano ch'è solea indicare un angolo della Cappella, ov'era una porta murata, e raccontare un sogno di cui ridevano e si può ridere ancora quantunque la stranezza del caso che avvenne poi lo abbia fatto veramente mirabile. Ei narrava dunque di aver visto sognando un'ombra uscire dal

Adottando questi od altri segni nel testo errato e facendone altri identici corrispondenti nel margine, sono inutili, anzi dannose, tutte le avvertenze scritte che certi autori sogliono fare sulle bozze a schiarimento delle loro correzioni. Tali avvertenze, che talvolta riescono delle vere chiacchierate, ritardano il lavoro del compositore per lo studio che deve farci per capirle, o lo fanno impappinare in maniera che, invece della correzione voluta dall'autore, ne fa una affatto diversa.

La professione di correttore di bozze è onorevole, civile e importante. Dal correttore può dipendere la buona o la cattiva reputazione di un' officina tipografica.

La prima correzione delle bozze in colonna vien fatta, o dovrebbe farsi, da due persone; una che legge a voce alta le bozze e colla penna vi segna gli errori che di mano in mano vi trova, è il correttore; l'altra, che coll'originale alla mano, segue il correttore nella sua lettura, è l'ascoltatore, che, ordinariamente, è un apprendista dei più esperti. Quando l'originale non concordi colla lettura, l'ascoltatore richiama il correttore perchè ne osservi la causa. In tal modo è più difficile che passino errori come potrebbe accadere al correttore solo. Meglio poi se la correzione delle bozze vien fatta da due correttori, di cui uno sia lettore, ascoltatore l'altro. Due correttori hanno il vantaggio d'alternarsi a vicenda nelle proprie attribuzioni; ora uno legge a voce alta e l'altro ascolta; ora è questi che legge e l'altro si riposa. Così il la-

voro, essendo più variato, riesce meno faticoso per entrambi, ed è una garanzia maggiore per l'autore, che sa come l'opera sua abbia avuto un primo bucato letterario e ortografico da due persone che nella gerarchia tipografica rappresentano i carabinieri alla ricerca dei ladri.

---

## LEZIONE XXIV

### Del foglio di stampa

Se una persona di vostra conoscenza vi facesse questa domanda: *Dimmi, ragazzo, cos' è il foglio di stampa?* Io son certo che, dopo tutto quanto vi ho detto nelle precedenti lezioni gli rispondereste: *È quel numero di pagine che entrano in una forma da stamparsi dalle due faccie del foglio.* E la risposta sarebbe giusta, ma insufficiente per gli ignari. Il foglio di stampa è composto da quel numero di pagine che entrano da una delle faccie di un foglio di carta; numero che varia a seconda del formato che vuol darsi al libro e che può essere di quattro, di otto, di sedici pagine più o meno grandi. A volere che tali pagine possano dirsi veramente *un foglio di stampa*, l'impaginatore deve darle finite del tutto e disporle sul piano della macchina colle volute regole in maniera che l'impressore non debba far altro che scioglierle, marginarle e chiuderle fortemente colle serrature entro un

telaio, come ve lo indica questa figura che rappresenta una forma di otto pagine pronte a stamparsi prima da una faccia del foglio, e poi dall'altra, voltando la carta.

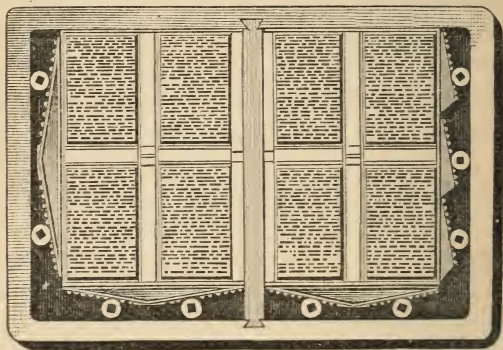


Fig. 20.

Terminata la tiratura dalle due parti del foglio, asciugata la stampa e pressata la carta, questa vien presa dal legatore, il quale, dopo averla tagliata in mezzo del foglio in senso verticale alla stampa, la piega in maniera che la numerazione si segua ordinatamente e così vengano a formarsi quei quaderni che sono l'unità del libro e che per questo si chiamano *fogli di stampa*.

Per mezzo di questa unità possono compiliarsi facilmente i preventivi delle spese occorrenti per la stampa di qualsivoglia lavoro. Il foglio di stampa è la pietra angolare sulla quale il tipografo basa tutte le sue contrattazioni coi clienti, indicando loro sempre, a seconda

dei propri mezzi di produzione e a seconda del lavoro, se il foglio si compone di quattro, di otto o di sedici pagine, per evitare false interpretazioni, molestie e questioni. Infatti la prima domanda che un cliente muove al tipografo è questa: « *Mi dice qual'è la spesa per mille copie d'un foglio di stampa?* » <sup>1)</sup>

### Del mettere in macchina

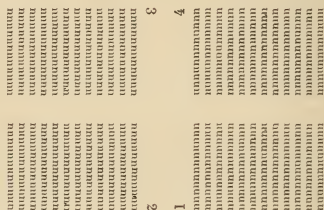
Giunto quasi al termine di queste lezioncelle, stimo opportuno darvi un cenno di quell'artificio per il quale un foglio stampato dalle due parti sulla stessa forma, e poi tagliato e piegato nel modo voluto a guisa di quaderno, riesce con le pagine disposte in ordine progressivo. Tale disposizione vi parrà una cosa ingarbugliata, difficile, complicata; ma all'atto pratico voi vedrete che è invece semplice e facile. Anzi, s'io dovessi esternare intera la mia opinione, a costo di mettermi in urto coi più recenti Manuali, direi che la *messa in macchina* è una delle operazioni più goffe e più puerili della professione. E ve lo provo.

---

<sup>1)</sup> Sia detto una volta per sempre: quando il tipografo ha dato il prezzo di un foglio di stampa e questo sia stato accettato, il cliente, finito e ricevuto il lavoro, deve pagare integralmente quel prezzo stabilito, ancorchè in principio, nel mezzo o in fine del volume si trovino fogli che abbiano occhietti d'una sola riga, facciate interamente bianche, mezze pagine o poesie. Per nessun caso, salvo sempre le convenzioni speciali, c'è diritto alla benchè minima deduzione di prezzo, come pretenderebbero alcuni autori, più pratici certo della grammatica che delle leggi che regolano la industria tipografica.

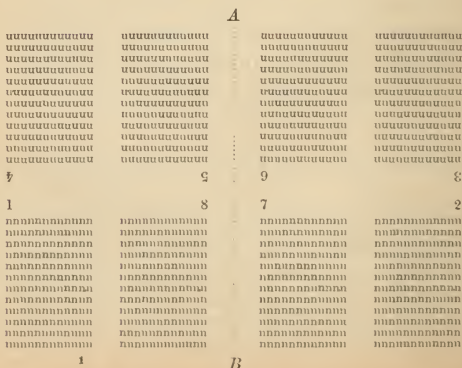
Ecco qui una forma di quattro pagine disposte come debbono trovarsi sul piano della macchina all'atto della stampa.

*Forma di quattro pagine*



Ora, se invece di quattro la forma fosse di otto pagine, ecco come dovrebbero trovarsi sul piano:

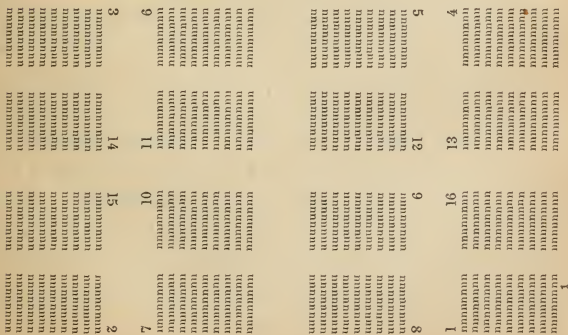
*Forma di otto pagine*



Da questa disposizione risulta che la 1<sup>a</sup> pagina del foglio, rappresentata qui dal numero 1, deve trovarsi sempre in fuori e in prima fila alla vostra sinistra; la 2<sup>a</sup> pagina a destra; la 3<sup>a</sup> sempre a destra, dietro alla 2<sup>a</sup> coi numeri di pagina dalla stessa parte; la 4<sup>a</sup> a sinistra contrapposta alla 1<sup>a</sup>; le altre quattro pagine, che completano il foglio, cioè la 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> nel centro, girandosi attorno in maniera che quando la carta sia stampata da una faccia, l'impressore debba voltarla da sinistra a destra e stamparla dall'altra. Così tagliato il foglio nel senso indicato dalla linea *AB*, e poi piegato due volte, si hanno due esemplari di otto pagine ciascuno.

Forse vi parrà più malagevole mettere in macchina una forma di sedici pagine. Non è vero; cangerà la disposizione delle pagine, ma l'artificio è lo stesso.

*Forma di sedici pagine*



Anche per questo formato l'impressore opera nel modo stesso della forma di otto pagine. Stampa la carta da una faccia; eppoi, per ottenere dal foglio due esemplari, la volta da sinistra a destra, e la stampa dall'altra.

In un passato non tanto remoto, quando le macchine si conoscevano soltanto di nome, e gli inchiostri da stampa non subivano la forte macinazione di quelli attuali, il foglio si stampava con due forme. Sistema questo pieno d'inconvenienti, ma che aveva il suo lato buono, quello cioè, che impressa la prima forma, mentre il torcoliere accomodava la seconda, l'inchiostro, grasso o poco macinato, aveva tutto l'agio d'asciugarsi, mediante l'assorbimento naturale della carta da stampa, che allora veniva sempre bagnata ed era con pochissima colla. Così mentre si stampava in volta, il colorito della prima forma restava inalterato, e l'economia delle sottoforme era rilevante.

Però anche oggi, abbenchè la fabbricazione degli inchiostri sia molto progredita, si presentano casi nei quali è necessario stampare un foglio di stampa con due forme diverse; una per la bianca, ed una per la volta; e ciò avviene principalmente quando si tratta di un'opera illustrata da molte incisioni intercalate al testo e che abbiano neri e sbattimenti intensi e vigorosi. Voltando la carta appena stampata, o poco dopo, sulla stessa forma, avviene che le incisioni impresse sulla prima parte del foglio, causa la contropressione, riescono più pallide per l'inchiostro che lasciano sulle sottoforme. E basti di ciò.

Eccovi il modello di due forme da stamparsi una in bianca e l'altra in volta colle pagine disposte al modo innanzi indicato.

*Forma di bianca*

5	28	29	4
12	12	20	31
9	24	17	16
8	52	32	1
1	1	1	1

*Forma di volta*

7	26	31	2
01	32	81	51
11	22	19	14
9	72	03	3

In passato i formati erano numerosissimi, complicati e in qualche maniera imbarazzanti, perchè molti di essi si ottenevano dalla carta di una stessa dimensione; ma la tipografia moderna, che non è vincolata da certe strettezze come era l'antica, li ha fatti cadere in disuso. Oggigiorno, mercè la perfezione e la potenza meravigliosa delle macchine che fabbricano la carta, questa si può avere della grandezza, della tinta e del peso che ognuno desidera, senza il più piccolo spreco. Per questo, riesce impossibile capire la ragione per cui ci sieno ancora dei teorici che parlino di tutti quanti i suddetti formati come cosa che si trovi nel suo pieno vigore, e si affaticino a dare numerosi modelli, i quali poi, all'atto pratico, la maggior parte di essi non giovano a nessuno.

Fra i sestì più usati in antico erano il 6°, il 12°, il 18°, il 24° e il 36°, che avevano tagli, pieghe e rincarti che non finivano mai, e dei quali – meno in casi eccezionalissimi – ora nessuno più si vale.

Oggi il formato più comune, quello corrente e nel quale dovete esercitarvi, è il 16<sup>mo</sup>. Quando saprete mettere in macchina una forma di sedici pagine, e poi due sedicesimi (32 pagine) da voltare la carta sulla stessa forma, ma indipendenti l'uno dall'altro, potete star tranquilli che all'atto pratico, col vostro buon senso e un po' di ginnastica dell'intelletto, saprete superare qualsiasi difficoltà vi si presenti in questo ramo della professione. Chi ha sempre bisogno della falsariga per raccapezzarsi, non riuscirà mai a far niente di buono.

Eccovi il modello di una forma composta di due sedicesimi da voltarsi sulla medesima, e sempre con le pagine disposte nella maniera che debbono vedersi sul piano della macchina.

*Forma di due sedicesimi*

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552	553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598	599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621	622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644	645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667	668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690	691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713	714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736	737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759	760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782	783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805	806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828	829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851	852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874	875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897	898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920	921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943	944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966	967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989	990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009	1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026	1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035	1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044	1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053	1054	1055	1056	1057	1058	1059	1060	1061	1062	1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071	1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080	1081	1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089	1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098	1099	1100	1101	1102	1103	1104	1105	1106	1107	1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116	1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125	1126	1127	1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134	1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143	1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150	1151	1152	1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161	1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170	1171	1172	1173	1174	1175	1176	1177	1178	1179	1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188	1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196	1197	1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206	1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215	1216	1217	1218	1219	1220	1221	1222	1223	1224	1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233	1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242	1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251	1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260	1261	1262	1263	1264	1265	1266	1267	1268	1269	1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278	1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287	1288	1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296	1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305	1306	1307	1308	1309	1310	1311	1312	1313	1314	1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332	1333	1334	1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341	1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350	1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357	1358	1359	1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368	1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377	1378	1379	1380	1381	1382	1383	1384	1385	1386	1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395	1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403	1404	1405	1406	1407	1408	1409	1410	1411	1412	1413	1414	1415	1416	1417	1418	1419	1420	1421	1422	1423	1424	1425	1426	1427	1428	1429	1430	1431	1432	1433	1434	1435	1436	1437	1438	1439	1440	1441	1442	1443	1444	1445	1446	1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455	1456	1457	1458	1459	1460	1461	1462	1463	1464	1465	1466	1467	1468	1469	1470	1471	1472	1473	1474	1475	1476	1477	1478	1479	1480	1481	1482	1483	1484	1485	1486	1487	1488	1489	1490	1491	1492	1493	1494	1495	1496	1497	1498	1499	1500	1501	1502	1503	1504	1505	1506	1507	1508	1509	1510	1511	1512	1513	1514	1515	15
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	----

Cari ragazzi; i *Manuali* vi insegneranno moltissime e utilissime cose quali vengono praticate dai più; ma io ritengo che se consacrerete all'arte tutte le forze vive dell'anima, tutte le facoltà della mente, il vostro intelletto vi suggerirà dei perfezionamenti che in quelli non si trovano, perchè sorgeranno spontanei quanto inattesi nel vostro cervello. La mente, questo insuperabile meccanismo dell'Onnipotente, fu creata e concessa all'uomo per pensare; così per ogni lavoro che venga affidato alle vostre mani dovrete tenerla per guida.

Quando per ipotesi vi trovaste a dover mettere in macchina una forma di sedici pagine, nè vi ricordaste della disposizione più sopra indicata, ricorrete subito ad un ripiego; si tratta di un mezzo materiale semplicissimo; fatevi subito una *maestra*; questa vi metterà in grado d'uscire con onore dall'imbarazzo.

Pigliate un mezzo foglio della carta sulla quale dovrà stamparsi il lavoro; piegatelo regolarmente tre volte. Dopo, con un coltello o con un temperino fate un taglio di quattro o di cinque centimetri alle punte superiori tanto alla piegatura verticale quanto a quella orizzontale in maniera, però, che il foglio rimanga intero. Sopra l'estremità di queste punte, nel luogo dove dovrebbe trovarsi il numero di pagina, scrivete i numeri delle sedici pagine del foglio coll'ordine progressivo. Fatto questo, aprite il foglio e disponete sul piano, da uno dei lati, le prime otto pagine come vi saranno indicate dal foglio stesso; poi rovesciate il foglio e disponete le altre otto dal lato opposto.

Dopo le prime volte, per mettere in macchina una forma, non avrete più bisogno di consultare queste lezioni, nè di far *maestre*; e questo ripiego valga per il 16° come per qualsiasi altro formato raro quanto eccezionale.

### Della marginatura

Quello spazio bianco che vedete intorno alle pagine d'un libro o in qualsiasi altro stampato si chiama *margin*. Da questo è derivata la parola *marginatura*, che indica una numerosa collezione di pezzi metallici rettangolari, più bassi del carattere, fusi a giorno in svariatissime grandezze sistematiche, in maniera che riunendo con un certo ordine vari di questi pezzi di lunghezze e grossezze diverse, concordano fra loro come un sol pezzo, tanta è la precisione che si ha, o che si dovrebbe avere, dal sistema duodecimale.

Per darvi un'idea della figura di questo materiale, eccovi un disegno che molto approssimativamente

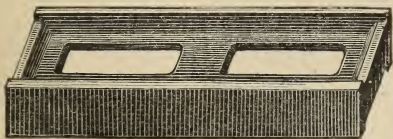


Fig. 21.

rappresenta un pezzo di dieci righe di lunghezza, per quattro di spessore, o meglio, di forza di corpo.

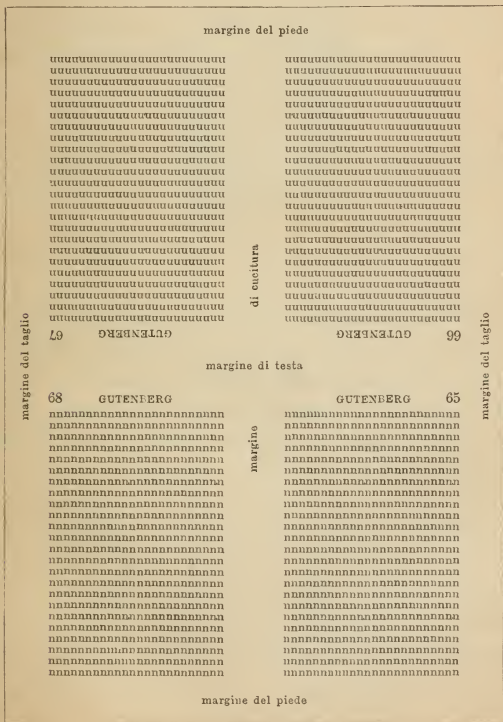
La marginatura entra in qualsiasi composizione; e così, dopo il carattere e le interlinee, è il materiale tipografico di maggiore importanza. Con la marginatura si fanno pagine bianche, si riempiono i vuoti d'ogni stampato, si aggiustano occhietti, frontespizi, mozzini, fatture; come con precisione e facilità si riempiono i vuoti enormi di certi modelli amministrativi che in un passato non troppo lontano venivano colmati mercè l'abilità e l'accortezza del compositore con ogni ben di Dio. Per lui tutto era buono: steconi di piombo d'ogni lunghezza e d'ogni grossezza, regoli di legno multiformi; lettere di grossi caratteri di piombo, di quelli che servono anche oggi per la stampa dei cartelloni, disposte di fianco; interlinee d'ogni corpo e d'ogni lunghezza; quadrature miste racimolate un po' qua, un po' là; strisce di carta e di cartone, in maniera che per comporre un modello di quella specie ci voleva tanto tempo quanto oggi ne occorre per comporne quattro o cinque dello stesso formato.

Da ciò potete arguire quanto la marginatura sia necessaria al compositore; mentre poi ha una parte assai larga nel ramo impressione. L'impressore, almeno fra noi,<sup>1)</sup> si vale della marginatura per guarire le pagine entro il telaio, e dar così alle diverse sezioni della forma quel bianco che spetta a ciascuna, in ragione della grandezza della carta sulla

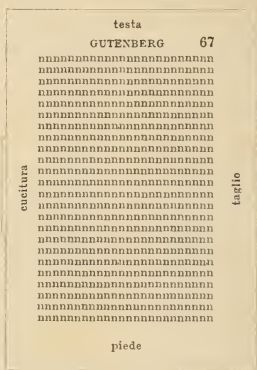
---

<sup>1)</sup> In Francia è il compositore che margina le forme entro il telaio, che le chiude, le porta alla macchina e le consegna all'impressore che deve stamparle.

quale la forma stessa deve stamparsi. Tali sezioni si dicono MARGINE DI TESTA, MARGINE DI CUCITURA, MARGINE DEL PIEDE, MARGINE DEL TAGLIO, come lo indica questa figura che dovete considerare come se fosse un foglio di quattro pagine stampato da una parte.



Tagliato, piegato e cucito, i margini di questo foglio risulterebbero così:



La collezione completa della marginatura dovrebbe comporsi di centodue pezzi, divisi in otto serie, di cui le prime cinque di quindici pezzi, le altre di nove ciascuna. Ogni serie è della forza di corpo diversa dalle altre, come i pezzi di ogni serie sono diversi di lunghezza. Eccovi la loro forza di corpo:

Serie	1 <sup>a</sup> mezza riga	=	cioè a	6 punti
»	2 <sup>a</sup> una riga	=	» a	12 »
»	3 <sup>a</sup> due righe	=	» a	24 »
»	4 <sup>a</sup> tre righe	=	» a	36 »
»	5 <sup>a</sup> quattro righe	=	» a	48 »
»	6 <sup>a</sup> sei righe	=	» a	72 »
»	7 <sup>a</sup> otto righe	=	» a	96 »
»	8 <sup>a</sup> dieci righe	=	» a	120 »

I quindici pezzi delle prime cinque serie, come quelli che, essendo di spessore più piccolo, entrano maggiormente in lavorazione, hanno le lunghezze seguenti; considerate sempre a tante righe di corpo dodici:

righe 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 18, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50.

Le lunghezze dei pezzi più grossi sono nove, e si succedono di cinque in cinque righe, così:

righe 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50.

È naturale adunque che ogni tipografia abbia un numero più o meno grande di questi pezzi diversi fra loro, a seconda dell'importanza dello stabilimento. Quando sarete arrivati a maneggiare questo materiale, abbiate lo stesso riguardo che dovete avere per i caratteri, se volete che le composizioni riescano perfette e squadrate, e per non imitare quei lavoranti ciabottoni che per indolenza o per altri motivi, buttano da grandi distanze la marginatura sui banchi, o la fanno rotolare per terra, come se avessero fra le mani tante castagne secche.

La marginatura non dovete tenerla sparsa sui banchi o sulle asse, un po' qua, un po' là, come vien fatto delle cose di poco conto, no; la marginatura va riposta con garbo e con ordine nel casellario che esiste in ogni buona tipografia, ove ogni pezzo ha la sua casella, indicata dal numero della forza di corpo e della lunghezza.

---

## LEZIONE XXV

Del costo della composizione  
e del prezzo d' un foglio di stampa

Un ultimo insegnamento relativo al costo della composizione; sarà una lezione lunga, ma procederemo alla svelta. Nelle contrattazioni tra l'officina e il lavorante a fattura, il prezzo della composizione è stabilito a un tanto per ogni mille lettere, in base ad una tariffa concordata fra operai e principali; tariffa che a voi, almeno per il momento, non può interessare. E poi tutto non può impararsi in un tempo, a meno di non appartenere a quella categoria di scimmioni che vorrebbero seminare la mattina e mietere la sera.... ed anche prima se fosse possibile!

Quello che ora può farvi piacere, anche a titolo di curiosità, è di sapere cosa può valere la composizione d'una delle pagine dei libri che state leggendo. Le circostanze che si presentano nella famiglia e nella società sono innumerevoli; ed io non troverei punto strano che alcuno, sapendo che avete assistito a queste lezioni, vi affrontasse a bruciapelo con questa domanda: « *Dimmi: cosa può costare la composizione di questa pagina?* »

Or bene, se profitterete di quanto sono per dirvi, non farete la meschina figura che in casi consimili

sogliono fare parecchi tipografi, anche fra i vecchi compositori, che di fronte al loro interlocutore, non sapendo cosa rispondere, rimangono lì come Tenete.<sup>1)</sup> A vederli, parrebbe che sia stata loro indirizzata una domanda d'astronomia.

Del resto, questi vecchi operai meritano tutto il nostro compatimento. Chi lavora alla cassa od alla macchina, e lavora sul serio, non ha nè il modo nè l'occasione, sia pure indiretta, di conoscere l'applicazione dei prezzi. Ciò è facile soltanto a chi ha passato molti anni a far preventivi, e in gran parte anche all'operaio che da lungo tempo appartiene od ha appartenuto ad una piccola tipografia, essendo appunto più facile nelle piccole officine che nelle grandi acquistare la conoscenza di tutto il meccanismo tipografico.



E vengo subito al costo della composizione, tenendomi sulla base di una media generale tanto perchè possiate, *circum circa*, dare qualche prezzo come ho accennato più sopra.



Cominciamo dal costo della pagina che abbiamo sott'occhio, cioè quella del presente libretto. Misura-

---

<sup>1)</sup> Nome di persona immaginaria nella frase dell'uso Toscano: « *Io rimasi lì come Tenete* » che si usa quando, sopraffatti da improvvisa meraviglia, si resta come istupiditi, non sapendo nè che fare, nè che dire, nè che pensare.

tela in larghezza ed in altezza: non *tipograficamente*, cioè a righe di corpo dodici, nel qual caso vi risulterebbe di 17 righe per 29 e mezzo, ma col sistema metrico decimale. Essa, tutto compreso, cioè conteggiando anche il titolo corrente, è millimetri  $77 \times 133$ , ed in superficie viene a ragguagliare a poco più di un decimetro quadrato.

Ebbene, questo decimetro quadrato di composizione, reso finito di tutto, cioè composto, riletto, corretto un paio di volte, impaginato, messo in macchina e poi scomposto, viene a costare centesimi 85. Così resta stabilito, e tenetelo bene in mente, che ogni decimetro quadrato di composizione in questo corpo 9 interlineato a due punti, vale 85 centesimi. E questo sia detto come regola generale; chè delle eccezioni ne parleremo più innanzi.

Con questi dati io ritengo vi debba riuscir facile di fare i conti e di vedere quanto costi una composizione più grande o più piccola di questa pagina, purchè, lo ripeto, si tratti sempre dello stesso tipo e della stessa interlineatura. Vi dico così, perchè non tutti i lavori possono farsi con questo carattere e non tutti i clienti sono disposti ad accettarlo; e non l'accettano, non tanto per la sua forma antiquata, quanto perchè, essendo ritenuto per una servile imitazione del tipo antico, è creduto anche antiestetico. Se abbiano torto o ragione non so; quello ch'io so è questo: che ad una gran parte del pubblico piace per la sua blanda asteggiatura che non urta nè stanca la vista; ed io poi, oltre a questa ragione, lo preferisco al carattere moderno,

perchè più resistente alla stampa, e più leggibile anche quando è mezzo consunto dall'uso.

Ma queste chiacchiere non possono destare in voi che uno scarso interesse, così le abbandono subito.



Oggi la massima parte dei libri viene stampata in tipo romano moderno, del quale vi parlai e vi mostrai il campione nella 4<sup>a</sup> lezione;<sup>1)</sup> ed appunto pigliando a norma quei tipi, ho compilato un prospetto, dal quale rileverete il costo di qualunque composizione andante, eseguita nei vari corpi di carattere e con varie interlineature.

Osservate:

#### Prezzo di un decimetro quadrato di composizione

CARATTERE	INTERLINEATURA			
	1 punto	2 punti	3 punti	4 punti
Corpo 6 di tipo moderno . . . .	2 —	1,76	1,56	1,40
» 8 » . . . .	1,20	1,07	0,98	0,92
» 9 » . . . .	0,98	0,90	0,84	0,75
» 10 » . . . .	0,77	0,72	0,63	0,60
» 12 » . . . .	0,58	0,54	0,51	0,47

Questi prezzi s'intendono sempre in lire e centesimi, per una dicitura semplice, corrente come quella d'un racconto, il cui originale manoscritto sia chiaro, intelligibile e passivo di poche correzioni.

<sup>1)</sup> Vedi a pag. 45.

Nell'esaminare le cifre di questa tabella, non vi sarà sfuggita la differenza di costo che passa fra un decimetro quadrato di corpo 9, tipo antico, che più avanti vi ho detto essere di 85 centesimi, in confronto del corpo 9 moderno che nel prospettino è indicato in centesimi 90. La ragione è evidente come il sole.

Una pagina composta in un carattere piuttosto che in un altro, anche se dello stesso corpo, certe volte fa delle differenze notevoli. Vi sono caratteri larghi e rotondi, come ve ne sono dei più serrati, o, per dire come si dice, più compatti di un altro. Ed è per questo motivo che il costo della composizione varia, aumentando in ragione diretta della maggiore quantità di lettere che entrano nella pagina. La dimostrazione che segue sarà più eloquente delle mie parole.

Guardate questi alfabeti minuscoli di tre corpi 9 differenti fra loro:

N° 1. - abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

» 2. - abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

» 3. - abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Ogni commento è superfluo; questa dimostrazione è così chiara che perder tempo ad illustrarla per dire che una pagina composta col corpo 9 n. 3, costerà più d'un'altra composta col corpo 9 n. 2, e questa più ancora di una composta col corpo 9 n. 1 sarebbe inutile e puerile.

Quante più lettere entrano in una pagina, tanto maggiore è il lavoro che deve eseguire il composi-

tore, e per conseguenza tanto maggiore deve essere il compenso che gli spetta.

Eccovi il saggio di un corpo 9 compatto interlineato a un punto in confronto di altro corpo 9 rotondo interlineato a due punti:

SAGGIO DI CORPO 9 COMPATTO  
interlineato a un punto

Le differenze de' caratteri d'una stessa lingua possono ridursi a tre capi: forma, grandezza e proporzione. E quanto alla forma, gl'inventori, come era naturale, cominciarono per contentarsi d'una sola, quella scrittura imitando, che più ne' libri era usata a' tempi e nel paese loro. Venne così la prima sotto ai torchi tedeschi certa forma di lettere, ora andata in disuso, la qual chiameremo Semigotica. Ma tosto dai primieri, che recarono l'Arte in Roma, essendosi le stampe conformate al carattere de' buoni codici quivi allora

SAGGIO DI CORPO 9 ROTONDO  
interlineato a due punti

Le differenze de' caratteri d'una stessa lingua possono ridursi a tre capi: forma, grandezza e proporzione. E quanto alla forma, gli inventori, come era naturale, cominciarono per contentarsi d'una sola, quella scrittura imitando, che più ne' libri era usata a' tempi e nel paese loro. Venne così la prima sotto ai torchi tedeschi certa forma di lettere, ora andata in disuso, la qual chiameremo Semigotica. Ma tosto dai primieri, che recarono

Se porrete a confronto questi due piccoli saggi di corpo 9, vedrete che il primo contiene quasi due righe di più del secondo, benchè ambedue occupino la stessa superficie; così all'atto pratico avverrebbe che il costo di un decimetro quadrato di composizione fatta col

Il Manuale Tipografico di Giambattista Bodoni rimarrà uno de' monumenti più preziosi che possieda l'arte della stampa. Raccoglie in sè, ove mi sia dato di parlare così, nove lustri della vita tipografica del Bodoni, ch'è quanto dire di uno dei più intelligenti, studiosi, fortunati, e per fermo del più indefesso cultore di quest'arte; e, quantunque per l'altezza cui pervenne, appartenga a tutto il mondo civile, abbiamo il vanto di proclamarlo gloria anch'egli specialissima dell'Italia. È uno di que' giganti del pensiero e del gusto, ossia della verità e della bellezza, che la patria nostra per singolar privilegio a quando a quando ripetutamente produce. - L'insigne Tipografo Saluzzese erasi dell'arte da sè professata fin dalle prime formato quell'ampio e nobilissimo concetto che le si addice. Voleva, e tenacemente voleva, trarla alla maggior perfezione che ad un uomo fosse possibile; voleva che l'Italia, sua patria, per

primo sistema sarebbe quasi di una lira, mentre quella del secondo non importerebbe che 83 centesimi.

Tuttavia differenze di prezzo anche notevoli possono aversi con lo stesso carattere e con la stessa interlineatura, quando il testo, invece di essere andante e liscio, sia complicato per varietà di caratteri intercalati fra le righe (MAIUSCOLE, MAIUSCOLETTE, gras-

sino, *corsivo*), per frequenti passi di lingue straniere, per abbreviazioni, e via dicendo. E qui si entra nel campo delle eccezioni di cui vi parlavo poco fa.

Osservate i due brani che ho posti a fronte l'uno dell'altro (pagine 246-47), nello stesso corpo otto:

GABINIO. - IL PROCONSOLATO IN SIRIA. - Del proconsolato di Gabinio il **Vannucci** e il **Bertolini** non menzionano altro che la spedizione in Egitto. - Il **Middleton** incorre in queste inesattezze: 1° Fa partire Gabinio e Pisone per le provincie allo spirare del 696 (*with the expiration of this year* - vol. II, sect. V, p. 381), mentre partirono al cader di gennaio del 697. - 2° Riduce a « qualche vantaggio in Giudea contro Aristobulo » (vol. III, sect. VI, p. 52) la campagna e le vittorie di Gabinio nel 698; 3° Riferisce a questo « qualche vantaggio » la domanda delle supplicazioni rifiutate a' 15 maggio di esso anno; mentre concerneva essa le imprese del 697 contro Alessandro; 4° Afferma che il Senato, aderendo *pienamente* al parere di Cicerone nell'orazione *de Prov. Cons.*, « decretò il richiamo di Pisone e di Gabinio » (ibid., p. 58); mentre a Gabinio non volle dare successore. (V. *Parte seconda*, cap. VII, § 2°).

Vedete: mentre la dicitura del primo brano il compositore la eseguisce senza la più lieve preoccupazione della mente, ma anzi lo diverte, perchè s'interessa al racconto che gli si svolge piano piano, la seconda lo affatica, lo annoia, lo accascia sicchè finisce col lavorare a quattro quattrini la calata per non farsi venire il mal di stomaco.

Per queste e per altre ragioni è giustizia che un lavoro sì fattamente uggioso venga pagato più del primo, come sarebbe umano che simili lavori toccassero per turno a tutti gli operai dell'officina e non sempre ai medesimi; come pur troppo avviene, con lo specioso pretesto che questi vi *hanno preso la mano!*... Così avviene che i migliori operai sieno sempre i più sacrificati, sien sempre quelli che ricevono delle ricompense a rovescio!...

Eppure, vedete, vi sono dei clienti con cervici così dure, e con intelligenze così refrattarie al senso comune, che strillano come ossessi col loro tipografo perchè il preventivo che questi gli ha fatto di un dato lavoro è superiore a quello di un altro tipografo; e non pensano che quest'ultimo può, assai probabilmente, aver basati i suoi calcoli sopra un carattere più rotondo, maggiormente interlineato, e fors'anco su d'una giustezza un pocolino più stretta.

Anche la composizione della poesia – per quanto nella riga non possano entrare che quelle tante lettere del verso poetico – costerà più se il carattere scelto è d'occhio compatto; costerà meno se il carattere è d'occhio rotondo, giacchè il computo vien fatto sempre sulla quantità di lettere che entrano nella intera giustezza, qualunque essa si sia.



Perchè possiate avere un'idea della differenza che presenta allo sguardo un carattere più o meno interlineato, e possiate far vedere tal differenza anche a

coloro che abbiano l'intenzione di stampare qualche libro, più avanti (pagine 252-53) troverete un prospettino di vari branetti di corpo 8 e di corpo 10, interlineati da uno a quattro punti.



Prima di darvi la buona notte, poichè oramai ho preso l'aire, vo'dirvi anche qual sia il costo d'una pagina interlineata a due punti nei caratteri e nei formati più in uso, sulle cui proporzioni e dimensioni vi trattenni nella lezione 20<sup>ma</sup> parlando dell'im-paginazione. Osservate:

**Costo di una pagina nei caratteri e nei formati seguenti :**

CARATTERE		16 <sup>o</sup> comune	16 <sup>o</sup> grande	8 <sup>o</sup> comune	8 <sup>o</sup> grande
Corpo	6 moderno . . . .	2,05	2,40	2,90	3,42
»	8 » . . . .	1,24	1,47	1,80	2,10
»	9 » . . . .	1,05	1,23	1,50	1,78
»	10 » . . . .	0,81	0,95	1,16	1,39
»	12 » . . . .	0,61	0,74	0,92	1,07

Ed ora, vi leggo negli occhi, vorreste conoscere anche il prezzo completo d'un foglio di stampa?... Che sia proprio vero che l'appetito viene mangiando?... Comunque sia, voglio contentarvi anche in ciò.



Eccovi un prospettino di alcuni prezzi complessivi che feci in altra occasione e che pur oggi, per lavori

lisci reggono sempre. Per lavori complicati, credetelo, non c'è barba d'uomo che possa prevedere nemmeno la metà dei casi.

### Prezzo complessivo

d'un foglio di stampa di 16 pagine, di corpo 9 antico interlineato a due punti

FORMATO	NUMERO DELLE COPIE					
	250	500	750	1000	1500	2000
16° piccolo . . . . .	26 —	32 —	37 —	42 —	50 —	58 —
16° comune . . . . .	32 —	38 —	43 —	48 —	57 —	67 —
16° grande . . . . .	36 —	42 —	48 —	53 —	63 —	73 —
8° comune . . . . .	42 —	50 —	57 —	64 —	76 —	87 —
8° grande . . . . .	51 —	59 —	67 —	74 —	87 —	100 —

In questi prezzi unitari del foglio di stampa, che sono approssimativi, furono comprese le spese di carta (carta di qualità e di peso eguale a quella di questo libretto), di composizione e di stampa, sia del testo che della copertina, la pressatura, la piegatura dei fogli, nonchè la cucitura e la copritura dei volumi, per modo che al cliente non resta che pagare il conto in base al prezzo fissato per ogni singolo foglio di stampa di sedici pagine.

E per essere ancora più esplicito vi dirò, che ammesso si tratti di un volume di 25 fogli di stampa (pag. 400) e di un formato di 16° comune, la spesa totale di mille esemplari — che, come avete visto dal suddetto prospetto è di lire 48 il foglio, sarebbe di lire 1200, ossia di lire 1,20 la copia, tutto compreso. — Vi capacita?...



Se terrete a mente quanto vi ho detto, potrete in gran parte contentare qualunque persona che abbia voglia di fondare un giornale, una rivista, o che soffrendo di pizzicorino letterario voglia far gemere i torchi per proprio uso e consumo. In seguito, chi sa, quando non mi manchi la vita, ch'io non vi prepari qualche cosuccia relativa alla specificazione delle singole partite su tali prezzi; e non vi parli della direzione e dell'amministrazione d'una tipografia, e di altri affari professionali, che per il momento non potreste digerire.... *Domine non sum dignus!*

Ed ora all'opera, ragazzi. L'esercizio costante e la buona volontà vi faranno scoprire sempre nuovi insegnamenti.



Ma non dobbiamo lasciarci così. Ci rivedremo ancora una volta, la prossima domenica, per fare tutti insieme una scampagnata che sarà come l'epilogo refrigerante delle pesanti lezioni cui avete assistito, del che vi ringrazio; e là, nell'aperto dei campi, ritemprati gli animi dalla poesia e dalla speranza, vi narrerò della nobiltà dell'arte tipografica, affinchè il vostro intelletto si elevi dalla terra al cielo, e con la fede nell'avvenire germoglino sempre nel vostro cuore sentimenti nobili e generosi.

A rivederci a domenica mattina.

---

# PROSPETTO DI DUE CARATTERI DA OPERE

## Corpo 8

a 1 punto

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in proporzione dell'altezza loro troppo rare, lasciando in ciascuna linea come fra squadra e squa-

a 2 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in proporzione dell'altezza loro troppo rare, lasciando in ciascuna linea come fra squadra e squa-

a 3 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in proporzione dell'altezza loro troppo rare, lasciando in ciascuna linea come fra squadra e squa-

a 4 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in proporzione dell'altezza loro troppo rare, lasciando in ciascuna linea come fra squadra e squa-

a 1 punto

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in

a 2 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in

a 3 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in

a 4 punti

Tanto più bello sarà dunque un carattere, quanto avrà più regolarità, nettezza, buon gusto e grazia. Ma perchè faccia di sè bella mostra e campeggi bene sulle pagine, d'uopo è inoltre che siavi diligentemente schierato in rette uguagliatissime linee, non folte nè in

## LEZIONE XXVI

L'ultimo ritrovo - Reminiscenze del passato

Le glorie dell'arte - L'igiene del corpo

... ..  
... son quasi tre ore che siamo in cammino e parmi  
giunto il momento di far sosta. Questa folta selva di  
castagni ci riparerà dai raggi infocati del sole, e que-  
sto splendido tappeto di muschi e di licheni ci riposo-  
rà un po' della lunga ma piacevole camminata.



Bravi ragazzi. Io son proprio contento; oltre ad  
essere stati tutti puntuali all'ora della partenza, vi  
siete dimostrati forti camminatori e m'avete convinto  
che il vostro animo comprende ed apprezza le bel-  
lezze dell'aperta campagna, quanto l'insegnamento  
professionale. Quanto sono da compiangere coloro  
che, per pigrizia, preferiscono restare in letto un'ora  
o due di più, invece di levarsi all'alba per fare un  
po' di moto e prendere così una boccata d'aria pura!  
Vedete: noi, che nell'officina respiriamo continua-  
mente un'aria pesante e carica di pulviscoli d'anti-  
monio e di piombo, dovremmo sempre far due passi  
la mattina, avanti di recarci al lavoro. Ciò rinfranca  
il corpo e la mente, e arrivando alla tipografia ci sen-

tiremo molto più riposati che se fossimo rimasti a letto fino all'ultimo minuto.

Ma non divaghiamo; parliamo invece di quanto vi promisi, cioè della nobiltà dell'arte nostra.... e di tutto ciò che mi verrà in mente e mi parrà utile ricordarvi in quest'ultimo nostro convegno.



Se lo ricordate, una delle prime volte che ci trovammo riuniti, vi dissi come le mie prime armi nella professione fossero state disgraziate, tanto che per qualche tempo dovetti abbandonare la professione. Ma la mia vocazione era sì forte che ben presto dimenticai le prime disillusioni, e ritornai con maggior ardore alla cassa.

Una grande fortuna per me, ve lo dico subito, fu quella di trovare il secondo maestro molto più tollerante e più paziente del primo, poichè, cosa strana a que'tempi, non mi trattò con le funi, ma con affezione ed amore.

Io, benchè disimpegnassi tutti i servizi di stamperia, prestavo continua attenzione a quanto udivo e a quanto vedevo dintorno a me, e ne facevo tesoro nella mente. Così, a poco a poco, il mestiere mi rivelò il suo meccanismo, e quanto più giungevo a conoscerlo e a comprenderlo, tanto più esso appariva confacente alle mie aspirazioni.

Acquistai la coscienza di non essere tutt'affatto quell'idiota quale ero stato battezzato dal mio primo precettore e confermato in faccia ai miei buoni ge-

nitori. Leggevo continuamente, disperatamente; così, sempre più conoscevo la nobiltà dell'arte mia – poichè omai la potevo dir *mia*, – le sue leggende, la sua storia, i suoi fasti. Ricordo che una volta mi cadde sotto l'occhio uno scritto in cui era detto che Giambattista Bodoni – splendida gloria tipografica italiana – aveva chiamata l'arte dei tipi «la più bella, la più ingegnosa, la più giovevole invenzione degli uomini.» Questa definizione del gran Maestro rispondeva sì bene ai miei più intimi sentimenti, che volli illustrarla cercando di raccogliere tutto quanto potevo di inni e di lodi usciti in onore della stampa. Gli artisti, i filosofi, i poeti di tutto il mondo che avevano trattato questo argomento mi apparvero legione; compresi che riunendo i loro canti si potrebbe formare un corale da disgradarne quello di Martin Lutero e per volume e per imponenza e per lunghezza.

Infatti tentare una raccolta, anche ristretta, delle creazioni artistiche del pensiero consacrate alla stampa sarebbe follia; il materiale da cui si ritroverebbe circondato il temerario collezionista supererebbe qualsiasi calcolo. Non c'è linguaggio moderno che non porti il suo tributo d'ammirazione a quest'arte immortale; i suoi fasti sono cantati in tutti gli idiomi; e per convincersi di ciò basterebbe percorrere rapidamente i tesori racchiusi nella biblioteca tipografica dei Mekitaristi di Venezia. Tutto l'intero e possente gruppo delle lingue orientali sfoggia in questa biblioteca i suoi inni alla stampa; e tutto il religioso, il mistico Oriente si prosterne innanzi al pensiero reso

signore e padrone del mondo, grazie alle ali onnipotenti dategli dall'arte dei tipi.



Ma lasciamo stare gli idiomi orientali e veniamo a quelli a noi più prossimi, derivati dal latino o dalle lingue nordiche. In questi la mèsse da spigolare sarebbe ancora maggiore.

Alfonso di Lamartine – poeta, romanziere e ministro francese – ha chiamata la stampa «il telescopio dell'anima.»

Ei dice:

«Come questo strumento di ottica avvicina all'occhio e ingrandisce tutti gli oggetti della creazione, dagli atomi agli astri stessi dell'universo visibile, così la stampa avvicina e mette in comunicazione immediata, continua, perpetua, il pensiero dell'uomo isolato con tutti i pensieri del mondo invisibile nel passato, nel presente e nell'avvenire. Fu detto che le strade ferrate e il vapore sopprimevano la distanza; si può dire che la stampa ha soppresso il tempo. Sua mercè noi siamo tutti contemporanei. Io converso con Omero e Cicerone: gli Omeri e i Ciceroni dei secoli venturi converseranno con noi.»

E più oltre continua:

«... Non pertanto quel modo di riproduzione della parola scritta era sempre, per due rispetti, immensamente inferiore alla stampa: era lento e costoso; non produceva un numero sufficiente di copie per i bisogni del consumo indefinito dei lettori; i ricchi soltanto po-

tevano possedere biblioteche. La luce dell'ingegno era privilegio della Chiesa, dei Principi, delle Corti e dei felici della terra; essa non scendeva sulle ultime zone del popolo. La testa della società umana era illuminata, i piedi nell'ombra.»



Non provate voi, figliuoli, come io da ragazzo provavo e provo ancora, un'intima sodisfazione, quasi un orgoglio d'esercitare quell'arte alla quale si riferiscono tali parole?

Chi non ricorda, a titolo d'onore, che ad essa hanno collaborato i più grandi artisti del Risorgimento?... Alberto Durero, Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio, il Francia, Michelangelo Buonarroti, e – venendo giù giù sino ai nostri giorni – Gustavo Doré e tutta quella pleiade d'artisti valorosi e viventi che vanta la nostra grande e bella madre, l'Italia?



Sentite come Emilio Castelar, il più grande fra i patrioti e sapienti spagnoli, e scrittore efficacissimo, definisce la stampa:

« Se un giorno fossero chiamate in giudizio tutte le istituzioni di cui si vantano i popoli e si presentassero portando ciascuna, in una mano i beni e nell'altra i mali che hanno fatto, forse nessuna potrebbe sorgere così pura e così fiera come la stampa e nessuna sarebbe meritevole d'una benedizione più completa e più giusta dalla coscienza umana. »



Il conte di Belgioioso scrisse: <sup>1)</sup>

« La stampa ha fatte sue le glorie della parola e ormai si può dire che Gutenberg uscì immortale dalla sentenza, in questo caso non ardua, dei posteri. » –  
« La stampa è l'istoriografia dell'arte, e la prima ministra della sua critica. »



E Mauttaire negli *Annali Tipografici*:

« Fra tutte le scoperte utili agli uomini nessuna forse più della Tipografia fu accolta con meraviglia, e con ardore applaudita e coltivata. Quest'arte, lungamente ignota anche alla Grecia, madre ed altrice di quasi tutte le arti liberali, splende non senza volere divino dopo la lunga notte della barbarie: fu per lei che gli studi umani, fino allora interrotti e quasi morti, si destarono e rifiorirono. »



Anatolio de la Forge inaugurando il padiglione della stampa all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, uscì con questa frase:

« I tiranni hanno paura della stampa come i ladri dei fanali. »

Ed ora lasciamo le citazioni dei prosatori e passiamo a quelle dei poeti.

---

<sup>1)</sup> *Brera*, pag. 265. – Hoepli, Milano.

Un sonetto anonimo del 1653, così parla delle *Glorie dello Stampatore*:

Due tiranni crudel fan guerra al mondo  
- La Morte e il Tempo - ognor più acerba e dura;  
Quella i più grandi eroi rapisce e fura,  
Questo l'opre immortal getta al profondo.

Forte non v'è, che alfin da grave pondo  
Tratto non sia dentro una tomba oscura;  
Marmo non v'è che, esposto all'aura pura,  
Non caggia alfin d'ogni vil cosa al fondo.

Solo lo Stampatore, illustre e chiaro,  
Vendicar un tal danno ebbe la sorte,  
E farlo, a quei crudel, costar ben caro.

A molle carta ei dà tempra sì forte,  
Che in essa, meglio che nel marmo o acciaio,  
La falce e i denti spezzan Tempo e Morte.



Eccovi qui poche strofe d'un poeta tedesco, tradotte dal bravo professore ed amico mio Antonio Zardo:

Oh! qual meravigliosa  
Potenza, nelle piccole  
Tue lettere riposa!

Tu, contro la fremente  
Tempesta, in te ricoveri  
Del genio la semente.

Ciò che a lungo sepolto  
Giace talor, de' secoli  
Nelle ruine involto,

Dal suo sonno profondo  
Ad un tuo cenno svegliasi,  
E vola per il mondo !



L'amico mio, Ulisse Tanganelli, il geniale poeta aretino, scrisse un *Canto* dedicato alla *Stampa*, che si ebbe anche l'onore di una traduzione in tedesco. Voglio leggervene alcune strofe; sentite:

Come il famoso artefice  
Al veggente pensier di te richiese?  
In qual momento d'estasi  
Ti festi, Arte divina, a lui palese?  
Eri nel sol, che fulgido  
Il raggio d'oro all'universo spande?...  
Eri nel fosco oceano  
Che tutte abbraccia le diverse lande?...

Eri nel mite zeffiro  
Sussurrante alla mammola modesta?...  
Eri nell'ala indomita,  
Nella furia letal della tempesta?...

Eri nel labro fumido  
Che di liquide lave i colti avvampa?  
Eri nel bacio tenero  
D'una fanciulla innamorata, o STAMPA?

Egli ti vide e colseti !

Nella industrie sua man ti diè le tempre :  
Trasse, frenando i secoli,  
Dal nulla il tutto, dall'istante il sempre !

E dopo alcune altre quartine, in cui dimostra come la storia degli antichi popoli, sia a noi venuta imperfetta e snaturata, esclama :

Tu sola, Arte mirabile,  
L'edace tempo sai frenar ; tu sola,  
Chiusa nei plumbei vincoli  
L'idea fuggente che si fa parola,  
L'imprimi e la moltiplichi,  
La propaghi e l'eterni in mille carte,  
Visibilmente l'anima  
Eternando così, mirabil Arte !



Se volessi, potrei continuare per un pezzo nelle citazioni: scrittori italiani, francesi, inglesi, tedeschi formano il più simpatico unisono nell'onorare le glorie, le vittorie, i trionfi di quest'arte immortale; ma quello che ho già detto è sufficiente a provarvene la nobiltà ed a mostrarvi con quale e quanta passione voi dovete ad essa dedicarvi per esserne degni cultori.



Adesso, voi giovani tipografi, siete dei privilegiati. Il vostro noviziato è molto più facile di quello che non

lo fosse per l'addietro a chi volgeva i suoi passi per il sentiero dell'arte di Gutenberg.

Allora i «ragazzi» che inconsci si avvicinavano alle *casse* erano analfabeti; oggi gli «apprendisti» sono giovani istruiti, e.... molti di loro anche bene educati.



A proposito di noviziato, se avete da scegliere, come è facile a chi abita in una grande città, preferite di muovere i primi passi dell'arte in una piccola tipografia piuttosto che in una grande. Ed eccovi il perchè: Nelle tipografie grandiose, ogni operaio ha il suo lavoro di cui è responsabile e che deve consegnare all'ora fissata, per cui non si cura che poco del ragazzo che gli sta vicino e del quale non si serve che per le cose più materiali; ed il proto, per i suoi troppi uffici, se ne occupa meno che mai. Invece nelle piccole officine, in ispecie nei momenti di lavoro urgente, il proprietario che è anche direttore, proto ed operaio, è costretto a tener conto di quella piccola forza ausiliaria del ragazzo, cui affida con breve ma efficace lezione, alcuni lavoretti che spetterebbero ad un operaio provetto. E queste lezioni teoriche, e questa scuola pratica, fanno sì che ne escano allievi che alla fine del noviziato sanno fare un po' di tutto, e cui manca solo di perfezionarsi con la buona volontà e col continuato esercizio. Nelle tipografie di maggiore importanza, si fanno dei buoni *dilunghi*, dei bravi impaginatori, dei provetti *tabellisti*, ma non si fanno i veri *lavoranti finiti* che sanno far bene un po' di tutto e

che potrebbero dirsi gli eclettici della professione. In qualunque posto siate, per accelerare questo risultato, osservate assiduamente tutti i lavori che vengono eseguiti nell'officina, e cercate di rendervi ragione di tutti i loro particolari. Sarà questo un patrimonio di cognizioni utilissime che accumulerete nel vostro cervello.

Per voi tutti, il segreto della riuscita sta nella buona volontà, nella sveltezza, nella precisione. Voi conoscerete il proverbio che dice: *Chi va piano va sano*. Non l'ascoltate: è il proverbio dei poltroni; studiate invece di divenire svelti; la sveltezza può considerarsi come un meccanismo; chi nei movimenti è lento per natura può divenire pronto col buon metodo, colla volontà, colla costanza. Avanti tutto cercate di far bene; poi, pur facendo sempre bene, cercate di fare in minor tempo. E questo voi l'otterrete lavorando sempre con quell'entusiasmo che fa del lavoro un godimento ineffabile.

Mi ricordo di un vecchio contadino su quel di Fiesole, un certo Santini, – che essendo stato da giovane seminarista, infliggeva a tutti, e sempre, squarci dei classici latini, – il quale un giorno, mentre lavorava la terra in un campetto vicino a casa mia e si parlava fra noi del più e del meno, « Vede – mi disse ad un tratto – a me duole esser vecchio, perchè morirò senza essermi cavata la voglia di lavorare. » E costui aveva più d'ottanta anni e non era mai, mai stato in ozio un minuto di tutta la sua lunghissima e operosissima esistenza.

Non abbiate nessuna distrazione, nessuna divagazione sul lavoro; dovete concentrare tutte le vostre facoltà sull'opera che state eseguendo.

Non paragonate mai la quantità di lavoro da voi eseguita col salario con cui essa è remunerata, perchè facendo così adesso, sareste poi, e per sempre, degli infelici. Soltanto l'emulazione deve spronarvi a far sempre più e sempre meglio; e questa continua emulazione sarà quella che coll'andar del tempo vi compenserà ad usura degli studi fatti, delle fatiche, dei sacrifici sopportati. Bisogna seminar bene per raccogliere molto.

Nel lavoro non siate soltanto intelligenti e rapidi, ma soprattutto corretti per non trovarvi nel caso di dover correggere il vostro lavoro impiegandovi maggior tempo di quello che avete messo ad eseguirlo. La ciarla e la distrazione son le cause principali di tutti gli spropositi. Chi si distrae commetterà sempre degli errori, e tali che torneranno a suo grave danno. La composizione corretta rispecchia in sè stessa tutto l'operaio. Questo è un assioma.

Mantenete il segreto professionale. Nessun estraneo deve sapere nè ciò che è in lavorazione, nè ciò che sta per pubblicarsi dall'officina; il non osservare questa raccomandazione potrebbe esser causa di gravi danni. Non approfittate mai di ciò che non è vostro, nemmeno d'un foglio bianco, nemmeno d'una bozza. Ho conosciuto dei bravi e buoni operai che per aver preso di sotterfugio un libro, magari uno scarto, furono scoperti e condannati a parecchi mesi di pri-

gione. Se desiderate qualche libro che possa esser utile alla vostra istruzione, domandatelo ai vostri superiori, ma non lo prendete di nascosto, poichè anche se foste soli e non visti, la vostra coscienza d'uomo onesto sarebbe quella davanti alla quale dovrete arrossire.

Nessuna professione è vile, se non l'avvilisce chi l'esercita. Letterato o sarto, medico o tipografo, quando esercitate onestamente e con decoro la vostra professione, qualunque essa sia, sarete rispettati sempre e dappertutto.

Amate i vostri compagni e i vostri superiori, ma senza adulazione, che è cosa vile, nauseante, dannosa.

Non date ascolto ai brontoloni per natura che dicono male di tutto e di tutti, lamentandosi di esser nati con la disgrazia legata ai fianchi; l'ideale di questi fannulloni, sarebbe quello di vedersi calare dal cielo tutte le mattine un bel piatto di paste asciutte, col solo incomodo – chè, certo, a loro parrebbe tale – di doverle mangiare.

Se farete il tipografo o qualunque altro mestiere sarete sempre un essere indipendente; se invece vorrete correr dietro all'abbagliante miraggio di un impiego governativo, vi metterete nella condizione di subire tutte le più umilianti fantasie dei prepotenti. Un operaio onesto e valente troverà sempre un nuovo principale pronto ad accoglierlo.

Le maniche della camicia pulita, rimboccate fin sopra al gomito, una blusa o un grembiule davanti, non sono umilianti, e possono valere uno stemma gentilizio. Donatello, Arnolfo, Michelangelo ed altri

artisti valentissimi del rinascimento italiano, finita la giornata, uscivano dalla loro bottega colle maniche della camicia rimboccate e col grembiule intorno alla vita. Ma essi furono sì grandi che la loro fama

ancor nel mondo dura,  
E durerà quanto il mondo lontana.

Prima di prendere una risoluzione di rilievo, come, ad esempio, quella di abbandonare una tipografia ove siate da molto tempo, per correr dietro alla lusinga d'un maggior guadagno, non dimenticate mai di riflettere molto, e, oltre agli impulsi del vostro cuore, chiedete ed ascoltate i consigli d'una persona d'esperienza e che vi voglia bene.

Quello che parimente non dovete giammai obliare nè trascurare è l'igiene del corpo. Passeggiare frequentemente in campagna, preferendo il monte al piano; non mangiar mai nell'officina; lavarsi sovente le mani e la faccia, con acqua fresca, in qualunque stagione, prima del pasto, oltre di essere buona regola igienica, serve anche a rinvigorire lo spirito ed accrescere l'energia, per concentrarsi esclusivamente sul proprio lavoro. Il moto e la nettezza del corpo terranno lontano il medico da casa vostra.

Il compositore non può, anzi non deve essere una macchina; egli ne è l'assoluta negazione; tanto è vero che la meccanica moderna ha dovuto, almeno finora, battere in ritirata di fronte all'insuperato meccanismo della mano dell'uomo, mossa dal suo intelletto, guidata dal suo fosforo divino.



Quando vi piaccia di vivere in un relativo benessere è indispensabile a voi tutti lo studio delle manifestazioni del bello ovunque si trovi. Nella professione nostra c'è qualcosa di alto, di eletto, di superiore che rende sempre necessario di andare avanti, di progredire, di perfezionarsi. Voi siete gli artefici del pensiero, senza dei quali quelli che ne sono gli artisti non possono muovere nemmeno il più impercettibile passo.

Studiate sempre per acquistare il sentimento del bello, la grazia, il buon gusto che compendiano l'estetica dell'arte. I vostri maestri non possono insegnarvi la maniera di possedere la grazia, di avere buon gusto. Per ottenere questi preziosi requisiti, utilissimo vi sarà lo studio del disegno; ma è anche necessario che nasca in voi stessi spontaneo lo spirito d'osservazione. Esercitate molto i vostri occhi; coll'andar del tempo riconoscerete che il buono può trovarsi dappertutto. Una finestra, una loggetta, il portone di un bel palazzo possono darvi le proporzioni per una pagina svelta, elegante, armonica. Il coronamento d'un edificio vi darà l'idea per una ricca composizione con fregi; l'ornamento di un pilastro, i riempimenti di una parete, una cornice intagliata – esaminati e studiati con intelletto d'artista – potranno darvi, o nel loro insieme o nelle loro parti, altrettante applicazioni per i lavori di fantasia. Un quadro, un tappeto, l'ornamento di un soffitto, vi saranno utilissimi per acqui-

stare praticamente le cognizioni sull'armonia dei colori, e per applicarle quindi nella tiratura degli stampati in cromotipia.



E non dimenticate i libri. Cercate di fare qualche piccolo risparmio per procacciarvi dei volumi utili i quali renderanno sempre più completa la vostra coltura generale e la vostra istruzione artistica. Preferite i libri che trattano della storia dell'arte e dell'industria, gli album di architettura, di meccanica, di disegno, di decorazione, di riproduzioni artistiche. Essi saranno miniere inesauribili e preziose per voi. Prendendo passione a tali studi non sentirete la stanchezza, e anche dopo il lavoro del giorno vi sentirete rinfrancati dalle letture dei libri dell'arte. Infatti le fatiche geniali della mente distraggono lo spirito e ritemprano il corpo. Lasciate per ora in disparte i giornali politici. D'arte, di storia, di scienza leggete tutto.... la politica vuota la testa; talvolta ci rende citrulli e febbricitanti.... abbiamo un monte d'aneddoti sull'argomento. Voglio raccontarvene uno di cui si vuole sia stato protagonista un uomo politico. Esso era andato a passare qualche giorno di svago nelle colline che fanno corona ad una grande città. In quei giorni non aveva avuto occasione di leggere nessun giornale. Rientra in città, discende dal tram e s'imbatte in un amico, in un vecchio collega di studi:

— Oh! amico caro; come stai, eh!... Hai dato una scorsa ai giornali di quest'ultimi giorni?

— Sì; ho veduto la *Perseveranza* di ieri.... e c'eran cose.... c'eran cose....

— Interessanti?

— Cose che non ho mai trovate in nessun altro giornale....

— Dimmi, dimmi, che c'era....

— Ecco: c'era.... una libbra e mezzo di salame, una di prosciutto, dieci polpette, mezza forma di cacio pecorino.... —

L'amico politico scappa ancora.



Son frottole queste, lo so. Ma, credetelo, alla vostra età è preferibile un panino gravido di una larga e grossa fetta di salame ad una colonna di politica..., specie ora, con la passeggiata che avete in corpo!

Infatti, vedo che parlando di salame avete alzato tutti la testa in un tempo; — ciò proverebbe che io abbia toccato un tasto assai lusinghiero all'orecchio vostro. — Un altro po'di pazienza, e dopo andremo qui a pochi passi a fare uno spuntino.

Avanti devo dirvi altre due parole.... le ultime. Esse non vi nutriranno corporalmente.... diamine! le chiacchiere non fanno farina.... ma son certo che non discenderanno sgradite allo spirito vostro. È — lo capisco — la debole voce d'un vecchio compagno di lavoro che a voi si dirige. Ma questo compagno che omai trovasi al tramonto, sa che l'avvenire è vostro, tutto, assolutamente vostro. I principali, i direttori, i protti, i bravi operai dell'oggi furono i ragazzi di altri tempi.

E loro stessi, nello stesso modo che voi farete, anzi, come è vostro dovere di fare, loro stessi dovettero strenuamente combattere per la conquista del quotidiano boccon di pane. Io che vi parlo, cari e giovani amici, ai miei dì ne seppi qualcosa.



*Sursum corda*, o giovani. In alto i cuori! l'ingegno – questo grande livellatore – parifica tutte le caste. Non sarà passato mezzo secolo da oggi che tutti i magazzini, tutti gli opifici e tutte le fabbriche onde va così ricca la nostra patria diletta saranno nelle vostre mani.

La vita non è che uno spostamento graduale e continuo: adesso è venuta la vostra volta. Sta a voi farvi avanti, sta a voi conquistare le prime file, col buon volere, coll'operosità, e soprattutto colla rettitudine.

Non affidate il vostro avvenire alla Fortuna; essa è femmina.... e non ha occhi. Voi dovete lottare per vincere; e vincerete.... ne ho il presentimento.



Ed ora, ragazzi, chi mi vuol ben mi seguiti. L'ultimo addio ce lo daremo tra poco, col bicchiere alla mano, brindando alla vostra riuscita, alla gloria ed all'incremento sempre maggiori della meravigliosa arte di GUTENBERG!





DELLO STESSO AUTORE

---

Guida per chi stampa e per chi  
fa stampare (*Manuali Hoepli*);  
Milano, 1892 . . . . . L. 2 50




I Tipografi e i loro Clienti;  
Osservazioni pratiche. — Firenze,  
*Tip. dell'Arte della Stampa*. I —



*In lavoro:*

Vocabolario Tipografico (*Manuali Hoepli*).



# ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA - MILANO

## ELENCO

DEI

# MANUALI HOEPLI

Publicati sino al 1 Febbraio 1896

La collezione dei Manuali Hoepli, iniziata col fine di volgarizzare i principii delle Scienze, delle Lettere e delle Arti, deve il suo grandissimo successo al concorso dei più autorevoli scienziati e letterati d'Italia ed ha ormai conseguito, mercè la sua eccezionale diffusione, uno sviluppo di più che quattrocento volumi, per cui si è dovuto classificarla per serie, come segue:

**Serie Scientifica, Storica, Letteraria, Giuridica e Linguistica** (a L. 1,50 il volume)  
pei Manuali che trattano le scienze e gli studi letterari.

**SERIE PRATICA** (a L. 2 il volume)  
pei Manuali che trattano le industrie agricole, manifatturiere e gli argomenti che si riferiscono alla vita pratica.

**SERIE ARTISTICA** (a L. 2 il volume)  
pei Manuali che trattano le arti e le industrie artistiche nella loro storia e nelle loro applicazioni pratiche.

**SERIE SPECIALE**

pei Manuali che si riferiscono a qualsiasi argomento, ma che per la mole e per la straordinaria abbondanza di incisioni, non potevano essere classificati in una delle serie suddette, a prezzo determinato.

Tutti i Manuali Hoepli sono elegantemente legati in tela.

## A V V E R T E N Z A

---

*Tutti i MANUALI HOEPLI si spediscono franco di porto nel Regno. — Chi desidera ricevere i volumi raccomandati, onde evitare lo smarrimento, è pregato di aggiungere la sopratassa di raccomandazione.*

---

# ELENCO DEI MANUALI HOEPLI

Publicati sino al 1 Febbraio 1896

---

L. c.

**Abitazioni (Le) degli animali domestici**, di U. BARPI, con oltre 100 incisioni. (In lavoro).

**Acque (Le) minerali e termali del Regno d'Italia**, di LUIGI TIOLI. Topografia — Analisi — Elenchi — Denominazione delle acque — Malattie per le quali si prescrivono — Comuni in cui scaturiscono — Stabilimenti e loro proprietari — Acque e fanghi in commercio — Negozianti d'acque minerali, di pag. xxii-552. 5 50

**Adulterazione e falsificazione degli alimenti**, del Dott. Prof. L. GABBA, di pag. viii-212. . . . . 2 —

**Agricoltura.** Vedi *Abitazioni animali domestici* — *Agronomia* — *Alimentazione del bestiame* — *Animali da cortile* — *Apicoltura* — *Bacologia* — *Bestiame e l'agricoltura* — *Botanica* — *Cantiniere* — *Caseificio* — *Catasto italiano* — *Cavallo* — *Chimica agraria* — *Colombi* — *Coltivazione piante tessili* — *Computisteria agraria* — *Concimi* — *Contabilità agraria* — *Economia fabbricati rurali* — *Enologia* — *Estimo rurale* — *Floricoltura* — *Fruento e mais* — *Frutta minori* — *Frutticoltura* — *Funghi e tartufi* — *Gelsicoltura* — *Geometria pratica* — *Humus* — *Igiene rurale* — *Insetti nocivi* — *Insetti utili* — *Latte, burro e cacio* — *Legislazione rurale* — *Macchine agricole* — *Malattie crittogamiche delle piante erbacee coltivate* — *Malattie*

*dei vini — Mezzeria — Molini — Olivo ed olio — Olii vegetali, animali e minerali — Orticoltura — Piante e fiori — Piante industriali — Piante tessili — Pollicoltura — Pomologia artificiale — Porcicoltura — Prato — Prodotti agricoli del Tropico — Selvicoltura — Tabacco — Triangolazioni topografiche e catastali — Uva passa — Uva da tavola — Vino — Viticoltura — Zootechnia.*

**Agronomia**, del Prof. F. CAREGA DI MURICCE, 3<sup>a</sup> ed. riveduta ed ampliata dall'autore, di pag. XII-210 . . 1 50

**Alcool** (Fabbricazione e materie prime), di F. CANTAMESSA, di pag. XII-307, con 24 incisioni. . . . . 3 —

**Algebra complementare**, di PINCHERLE:

Parte I. *Analisi algebrica*, di pag. VIII-174 . . . 1 50

Parte II. *Teoria delle equazioni*, di pag. IV-170 con 4 incisioni nel testo . . . . . 1 50

**Algebra elementare**, di PINCHERLE, 6<sup>a</sup> ed., p. VIII-210 1 50

— Vedi *Esercizi di algebra*.

**Alimentazione**. — Vedi *Adulterazione alimenti — Conserve alimentari — Frumento e mais — Latte, burro e cacio. — Panificazione razionale.*

**Alimentazione**, di G. STRAFFORELLO, di pag. VIII-122. 2 —

**Alimentazione del bestiame**, di T. POGGI. (In lavoro).

**Alpi** (Le), di J. BALL, trad. di I. Cremona, pag. VI-120. 1 50

— Vedi *Dizionario alpino — Prealpi*.

**Amministrazione**. — Vedi *Contabilità*.

**Analisi del vino**, ad uso dei chimici e dei legali, del Dott. M. BARTH, con pref. del Dott. I. Nessler, trad. del Prof. D. F. C. Comboni, di pag. 142 con 7 incis. 2 —  
— Vedi anche *Alcool — Cantiniere — Cognac — Enologia — Liquorista — Malattie dei vini — Vino — Viticoltura*.

**Analisi volumetrica** applicata specialmente ai prodotti commerciali e industriali, di P. E. ALESSANDRI, di pag. X-341 con 52 incisioni . . . . . 4 50

**Anatomia**. — Vedi anche *Animali parassiti — Batteriologia — Coleotteri — Embriologia — Fisiologia — Imbalsamatore — Insetti — Lepidotteri — Protistologia — Zoologia*.

L. s.

- Anatomia e fisiologia comparata**, del Prof. R. BESTA,  
di pag. VII-218 con 34 incisioni . . . . . 1 50
- Anatomia microscopica** (Tecnica di), del Prof. D.  
CARAZZI, di pag. XI-211, con 5 incisioni. . . . . 1 50
- Anatomia pittorica**, di A. LOMBARDINI, pag. VI-118,  
con 39 incisioni . . . . . 2 —
- Anatomia topografica** (Compendio di), del Dott.  
Prof. C. FALCONE, di pag. XVI-395, con 30 incisioni  
(volume doppio). . . . . 3 —
- Animali (Gli) parassiti dell'uomo**, del Prof. F. MER-  
CANTI, di pag. IV-179, con 33 incisioni . . . . . 1 50
- Animali da cortile**, del Prof. P. BONIZZI, di pag. XIV-  
238 con 39 incisioni . . . . . 2 —
- Vedi anche *Bestiame* — *Cane* — *Cavillo* — *Co-*  
*lombi* — *Coniglicoltura* — *Pollicoltura* — *Porci-*  
*coltura*.
- Antichità private dei romani**, del Prof. W. KOPP,  
traduzione del Prof. N. Moreschi, 2ª edizione, di pa-  
gine XII-130 . . . . . 1 50
- Antropologia**, del Prof. G. CANESTRINI, 2ª ediz., ri-  
veduta ed ampliata, di pag. VIII-232, con 23 incisioni. 1 50
- Vedi anche *Etnografia* — *Fisiologia* — *Paleoetno-*  
*logia*.
- Apicoltura razionale**, del Prof. G. CANESTRINI, 2ª  
edizione riveduta di pag. IV-196, con 43 incisioni . . 2 —
- Arabo volgare** (Manuale di), di DE STERLICH e DIB  
KHADDAG. Raccolta di 1200 vocaboli e 600 frasi più  
usuali, 2ª edizione. (In lavoro).
- Araldica** (Grammatica), di F. TRIBOLATI, 3ª edizione,  
di pag. VIII-120, con 98 incisioni e un'appendice sulle  
"Livree" . . . . . 2 50
- Archeologia**. — Vedi *Antichità private dei romani*  
— *Archeologia dell'arte* — *Monete romane* — *Nu-*  
*mismatica* — *Paleografia* — *Paleoetnologia*.
- Archeologia dell'arte**, del Prof. I. GENTILE:  
Parte I. *Storia dell'arte greca* testo, 2ª ed. (esaurito).  
" *Atlante* per l'opera sudd. di 149 tavole, indice. 4 —  
Parte II. *Storia dell'arte etrusca e romana*, testo,  
2ª ediz., di pag. IV-228 . . . . . 2 —  
" *Atlante* per l'opera sudd. di 79 tavole, indice. 2 —

- Architettura italiana**, dell'Arch. A. MELANI, 2 vol., di pag. XVIII-214 e XII-266, con 46 tavole e 113 figure, 2<sup>a</sup> edizione. . . . . 6 —  
 I. Archit. Pelasgica, Etrusca, Italo-Greca e Romana.  
 II. Architettura Medioevale fino alla Contemporanea.
- Aritmetica pratica**, del Dott. F. PANIZZA, di pagine VIII-188 . . . . . 1 50
- Aritmetica razionale**, del Prof. Dott. F. PANIZZA, 2<sup>a</sup> ediz., pag. XII-210 . . . . . 1 50
- Armonia** (Manuale di), di G. BERNARDI. (In lavoro).  
 — Vedi anche *Cantante* — *Pianista* — *Strumenti ad arco* — *Storia della musica* — *Strumentazione*.
- Arte del dire** (L'), del Prof. D. FERRARI, 3<sup>a</sup> ediz., corretta ed ampliata, di pag. XIII-246. . . . . 1 50  
 — Vedi anche *Rettorica* — *Ritmica* — *Stilistica*.
- Arte del nuoto**, del Prof. P. ABBO. (In lavoro).
- Arte mineraria**, dell'Ing. Prof. V. ZOPPETTI, di pagine IV-182, con 112 figure in 14 tavole. . . . . 2 —
- Arti (Le) grafiche fotomeccaniche** ossia la Eliografia nelle diverse applicazioni (Fotozincotipia, fotozincografia, fotolitografia, fotocollografia, fotosilografia, ecc.), con un cenno storico sulle arti grafiche e un Dizionario tecnico; 2<sup>a</sup> ediz. corretta ed accresciuta, con molte illustrazioni; pag. VIII-197 con 12 tav. illustrate. 2 —  
 — Vedi anche *Dizionario fotografico* — *Fotografia per dilettanti* — *Fotocromatografia* — *Fotografia ortocromatica* — *Litografia* — *Ricettario fotografico*.
- Asfalto** (L'), fabbricazione - applicazione, dell'Ing. E. RIGHETTI, con 22 incisioni, di pag. VIII-152 . . . . . 2 —
- Assicurazione sulla vita**, di C. PAGANI, di p. VI-152. 1 50
- Assistenza degli infermi nell'Ospedale ed in famiglia**, del Dott. C. CALLIANO, di pag. XXIV-448, con 7 tavole. . . . . 4 50  
 — Vedi anche *Igiene* — *Medicatura antisettica* — *Soccorsi urgenza*.
- Astronomia**, di J. N. LOCKYER, rifatta e riveduta dal Prof. G. CELORIA, 4<sup>a</sup> ediz. di pag. XVI-258 con 51 inc. 1 50  
 — Vedi anche *Cosmografia* — *Gnomonica* — *Gravitazione* — *Ottica* — *Spettroscopio*.
- Atlante geografico-storico dell'Italia**, del Dott. G. GAROLLO, 24 carte, 76 pag. di testo e un' Appendice. 2 —

- Atlante geografico universale**, di KIEPERT, con notizie geografiche e statistiche del Dott. G. GAROLLO, 8ª ediz. (dalla 70000 alla 80000 copia), 25 carte, 88 pagine di testo . . . . . 2 —
- Atmosfera.** — Vedi *Climatologia* — *Igroscopi* — *Meteorologia* — *Sismologia*.
- Attrezzatura, manovra delle navi e segnalazioni marittime**, di F. IMPERATO, di pag. XXII-360, con fig. 232 nel testo e xv tavole litografate . . . . . 4 50
- Vedi anche *Doveri del macchinista navale* — *Ingegneria navale* — *Filonauta* — *Macchinista navale* — *Marino*.
- Avicoltura.** — Vedi *Animali da cortile* — *Colombi domestici* — *Pollicoltura*.
- Bachi da seta**, del Prof. T. NENCI, di pag. VI-276, 2ª ediz., con 41 incisioni e 2 tavole . . . . . 2 —
- Vedi anche *Gelsicoltura* — *Industria della seta* — *Tintura della seta*.
- Balistica.** — Vedi *Esplodenti* — *Manuale dell'Ufficiale* — *Pirotecnica* — *Storia dell'arte militare antica e moderna*.
- Batteriologia**, dei Proff. G. e R. CANESTRINI, di pagine VI-240 con 29 illustrazioni . . . . . 1 50
- Vedi anche *Anatomia microscopica* — *Animali parassiti* — *Microscopio* — *Protistologia*.
- Belle arti.** — Vedi *Anatomia pittorica* — *Architettura italiana* — *Calligrafia* — *Ceramiche* — *Colori e pittura* — *Colori e vernici* — *Decorazioni* — *Disegno* — *Disegno geometrico* — *Litografia* — *Monogrammi* — *Ornatista* — *Pittura* — *Raccogli-tore* — *Ristauratore dei dipinti* — *Scoltura*.
- Bestiame.** — Vedi *Abitazioni* — *Alimentazione* — *Animali da cortile* — *Cane* — *Cavallo* — *Colombi domestici* — *Coniglicoltura* — *Igiene veterinaria* — *Pollicoltura* — *Porcicoltura* — *Zootecnica*.
- Bestiame (II) e l'agricoltura in Italia**, del Prof. F. ALBERTI, di pag. VIII-312, con 22 zincotipie . . . . . 2 50
- Biancheria.** — Vedi *Disegno, taglio e confezione di biancheria* — *Macchine da cucire* — *Monogrammi*.

- Bibbia** (Manuale della), di S. M. ZAMPINI, di pagine XII-303 . . . . . 2 50
- Bibliografia**, di G. OTTINO, 2<sup>a</sup> ediz., riveduta di pagine VI-166, con 17 incisioni . . . . . 2 —
- Vedi *Dizionario bibliografico*.
- Bibliotecario** (Manuale del), di PETZOLDT, traduzione di G. BIAGI e G. FUMAGALLI, di pag. XX-364 con un'appendice di pag. 213 . . . . . 7 50
- Vedi *Dizionario bibliografico*.
- Biliardo** (Il giuoco del), di J. GELLI, di pag. XV-179 con 79 illustrazioni . . . . . 2 50
- Biografia**. — Vedi *Cristoforo Colombo* — *Dantologia* — *Omero* — *Shakespeare*.
- Borsa** (Operazioni di). — Vedi *Debito pubblico* — *Valori pubblici*.
- Botanica**, del Prof. I. D. HOOKER, traduz. del Prof. N. PEDICINO, 4<sup>a</sup> edizione, di pag. XIV-134, con 68 inc. 1 50
- Bromatologia**. — Vedi *Adulterazione* — *Alimentazione* — *Conserven alimentari* — *Fumento e mais* — *Latte, burro e cacio* — *Panificazione*.
- Burro**. — Vedi *Latte* — *Caseificio*.
- Cacciatore** (Manuale del), di G. FRANCESCHI, di pagine VIII-268, con 10 tavole e 14 incisioni nel testo. 2 50
- Calci e Cementi** (Impiego delle), per l'Ing. L. MAZZOCCHI, di pag. XII-212 con 49 incisioni. . . . . 2 —
- Calcolo infinitesimale**, del Prof. E. PASCAL:
- Parte I. *Calcolo differenziale*, di pag. IX-316 con 10 incisioni (volume doppio). . . . . 3 —
- Parte II. *Calcolo integrale*, di pag. VI-318 con 15 incisioni (volume doppio). . . . . 3 —
- Vedi *Esercizi applicati al calcolo* — *Funzioni ellittiche* — *Determinanti e applicazioni*.
- Calligrafia** (Manuale di). Cenno storico, cifre numeriche, materiale adoperato per la scrittura e metodo d'insegnamento, con 69 tavole di modelli dei principali caratteri conformi ai programmi governativi del Professore R. PERCOSSI, con 35 fac-simili di scritture, elegantemente legato, tascabile, con leggio annesso al manuale per tenere il modello . . . . . 3 —
- Vedi anche *Monogrammi* — *Ornatista*.

L. c.

- Calore** (Il), del Dott. E. JONES, trad. di U. FARNARI, di pag. VIII-296 con 98 incisioni (volume doppio) . . 3 —
- Cane** (Manuale dell'allevatore del), con molte tavole. (In lavoro).
- Cantante** (Manuale del), di L. MASTRIGLI, di p. XII-132. 2 —
- Cantiniere**. Lavori di cantina mese per mese, dell'Ingegnere A. STRUCCHI, di pag. VIII-172 con 30 incisioni. 2 —
- Cartografia** (Manuale teorico-pratico della), con un sunto sulla storia della Cartografia, del Prof. E. GELCICH, di pag. VI-257, con 37 illustrazioni . . . . 2 —
- Vedi anche *Celerimensura* — *Disegno topografico* — *Telemetria* — *Triangolazione*.
- Caseificio**, di L. MANETTI, 2<sup>a</sup> edizione, completamente rifatta di SARTORI, di pagine IV-212, con 34 incisioni. 2 —
- Vedi anche *Bestiame* — *Latte, burro e cacio*.
- Catasto** (Il nuovo) **italiano**, dell'Avv. E. BRUNI, di pag. XII-346, vol. doppio. . . . . 3 —
- Cavallo** (Manuale del), del Ten. Colonnello C. VOLPINI, 2<sup>a</sup> ediz., con un'appen. Proverbi sul cavallo. (In lav.).
- Cavi telegrafici sottomarini**. Costruzione, immersione, riparazione, dell'Ing. E. JONA, di pag. XVI-338, con 188 figure ed una carta delle comunicazioni telegrafiche sottomarine . . . . . 5 50
- Celerimensura** (Manuale pratico di), e tavole logaritmiche a quattro decimali dell'Ing. F. BORLETTI, di pag. VI-148 con 29 incisioni . . . . . 3 50
- Celerimensura** (Manuale e tavole di), dell'Ing. G. ORLANDI, di p. 1200 con quadro generale d'interpolazioni. 18 —
- Vedi anche *Cartografia* — *Compensazione degli errori* — *Disegno topografico* — *Geometria pratica* — *Telemetria*.
- Cemento**. — Vedi *Calce e cemento*.
- Cementazione**. — Vedi *Tempera*.
- Ceralacche**. — Vedi *Vernici e lacche*.
- Ceramiche, majoliche, vetri e porcellane** (Guida per il raccoglitore di), del Conte L. DE MAURI. (In lav.).
- Chimica**, del Prof. H. E. ROSCOE, traduzione del Prof. A. PAVESI, di pag. VI-124, con 36 inc., 4<sup>a</sup> ediz. 1 50
- Vedi anche *Alcool* — *Analisi del vino* — *Analisi volumetrica* — *Chimica* — *Chimica agraria* — *Chi-*

- mico industriale* — Cognac — Concimi — Farmacista — Infezione, disinfezione — Latte, burro.
- Chimica agraria**, del Dott. A. ADUCCO, di p. VIII-328. 2 50
- Chimico** (Manuale del) e **dell'industriale**, ad uso dei Chimici analitici e tecnici, degli industriali, ecc., del Dott. Prof. L. GABBA, 2<sup>a</sup> ediz. (In lavoro).
- Chirurgia**. — Vedi *Anatomia topografica* — Assistenza infermi — Igiene — Medicatura antisettica — Soccorsi urgenza.
- Ciclista** (Manuale del), di A. GALANTE, riccamente illustrato, 2<sup>a</sup> ediz. (In lavoro).
- Climatologia**, di L. DE MARCHI, p. X-204, con 6 carte 1 50
- Vedi anche *Igroscopi* — *Meteorologia* — *Sismologia*.
- Codice cavalleresco italiano** (Tecnica del duello), opera premiata con medaglia d'oro, del cav. J. GELLI, 8<sup>a</sup> ediz. riveduta di pag. xv-272 (Vedi *Duellante*) . 2 50
- Codice doganale italiano con commento e note**, dell'Avv. E. BRUNI, di pag. xx-1078 con 4 incisioni. 6 50
- Cognac** (Fabbricazione del) e **dello spirito di vino e distillazione delle fecce e delle vinacce**, di DAL PIAZ-DI PRATO, di pag. x-168, con 37 incisioni. 2 —
- Coleotteri italiani**, del Dott. A. GRIFFINI, p. XVI-334 con 215 incisioni (volume doppio) . . . . . 3 —
- Colombi domestici e colombicoltura**, del Prof. P. BONIZZI, di pag. vi-210, con 29 incisioni . . . . . 2 —
- Vedi anche *Bestiame* — *Cane* — *Cavallo* — *Conigliicoltura* — *Pollicoltura* — *Porcicoltura*.
- Colori e la pittura** (La scienza dei), del Prof. L. GUAITA, di pag. 248. . . . . 2 —
- Colori e vernici**, di G. GORINI, nuova edizione totalmente rifatta, per l'Ing. G. APPIANI. (In lavoro).
- Vedi anche *Fotografia* — *Luce e colori* — *Vernici*.
- Coltivazione ed industrie delle piante tessili**, propriamente dette e di quelle che danno materia per legacci, lavori d'intreccio, sparteria, spazzole, scope, carta, ecc., coll'aggiunta di un Dizionario delle piante ed industrie tessili, di oltre 3000 voci, del Prof. M. A. SAVORGNIAN D'OSOPPO, di pag. XII-476, con 72 inc. 5 —
- Compensazione degli errori con speciale applicazione ai rilievi geodetici**, di F. CROTTI, pag. IV-160. 2 —

- Compositore-Tipografo** (Manuale dell'allievo), di S. LANDI. (In lavoro).
- Computisteria**, del Prof. V. GITTI, vol. I. Computisteria commerciale, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. vi-168. . . . . 1 50  
 — Vol. II. Computisteria finanziaria, di pag. viii-156. 1 50
- Computisteria agraria**, del Prof. L. PETRI, di pagine vi-212. . . . . 1 50  
 — Vedi *Contabilità*.
- Concia delle pelli ed arti affini**, di G. GORINI, 3<sup>a</sup> edizione interamente rifatta dai Dott. G. B. FRANCESCHI e G. VENTUROLI, di pag. ix-210. . . . . 2 —
- Conciliatore** (Manuale del), dell'Avv. G. PATTACINI. Guida teorico-pratica con formulario completo per Conciliatore, Cancelliere, Usciere e Patrocinatore di cause. 3<sup>a</sup> ediz. tutta riveduta ed ampliata dall'autore e messa in armonia con l'ultima legge 28 luglio 1895. p. x-465 3 —
- Concimi**, del Prof. A. FUNARO, di pag. vii-253 . . . . 2 —
- Confezione d'abiti per signora**. — Vedi *Disegno, taglio e confezione di biancheria*.
- Coniglicoltura pratica**, di G. LICCIARDELLI. (In lav.).
- ConsERVE alimentari**, di G. GORINI, 3<sup>a</sup> ediz. interamente rifatta dai Dott. G. B. FRANCESCHI e G. VENTUROLI, di pag. viii-256. . . . . 2 —
- Contabilità**. — Vedi *Computisteria commerciale* — *Computisteria finanziaria* — *Computisteria agraria* — *Contabilità comunale* — *Contabilità generale dello stato* — *Interessi e sconti* — *Logismografia* — *Pega giornaliera* — *Ragioneria* — *Ragioneria delle Cooperative* — *Ragioneria industriale* — *Scritture d'affari* — *Società di mutuo soccorso* — *Valori pubblici*.
- Contabilità comunale**, secondo le nuove disposizioni legislative e regolamentari (Testo unico 10 febbraio 1889 e R. Decreto 6 luglio 1890, del Prof. A. DE BRUN, di pag. viii-244 . . . . . 1 50
- Contabilità generale dello Stato**, dell'Avv. E. BRUNI, pag. xii-422 (vol. doppio) . . . . . 3 —
- Cosmografia. Uno sguardo all'Universo**, di B. M. LA LETA, di pag. xii-197, con 11 incisioni e 3 tavole. 1 50
- Costituzione degli stati**. — Vedi *Diritti e doveri* — *Ordinamento*.

- Costruttore navale** (Manuale del), di G. ROSSI. (In lavoro).
- Cristallografia geometrica, fisica e chimica** applicata ai minerali, del Prof. F. SANSONI, di p. xvi-368, con 284 incisioni nel testo (vol. doppio). . . . . 3 —  
— Vedi *Geologia — Mineralogia*.
- Cristoforo Colombo**, di V. BELLIO, con 10 incisioni, di pag. iv-136 . . . . . 1 50
- Crittogame**. — Vedi *Malattie crittogamiche*.
- Crittografia** (La) diplomatica, militare e commerciale, ossia l'arte di cifrare o decifrare le corrispondenze segrete, del Conte L. GIOPPI. (In lavoro).
- Cronologia**. — Vedi *Storia e cronologia*.
- Cubatura dei legnami** (Prontuario per la), di G. BELLUOMINI, 2<sup>a</sup> ediz. aumentata e corretta, di pag. 204 . 2 50
- Curve**. Manuale pel tracciamento delle curve delle Ferrovie e Strade carrettieri di G. H. KRÖHNKE, traduzione di L. LORIA, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. 164, con 1 tav. 2 50
- Dantologia**, di G. A. SCARTAZZINI, 2<sup>a</sup> ediz. Vita ed Opere di Dante Alighieri, di pag. vi-408 (vol. doppio) 3 —
- Debito (Il) pubblico italiano** e le regole e i modi per le operazioni sui titoli che lo rappresentano, di F. AZZONI, di pag. viii-376 (vol. doppio). . . . . 3 —  
— Vedi *Operazioni di borsa*.
- Decorazione e industrie artistiche**, dell'Arch. A. MELANI, 2 vol., di complessive pagine xx-460, con 118 incisioni . . . . . 6 —
- Determinanti e applicazioni**, del Prof. E. PASCAL. (In lavoro).  
— Vedi *Calcolo infinitesimale — Esercizi di calcolo — Funzioni ellittiche*.
- Didattica** per gli alunni delle scuole normali e pei maestri elementari del Prof. G. SOLI, di pag. viii-214 . 1 50
- Digesto (Il)**, di C. FERRINI, di pag. iv-134. . . . . 1 50
- Dinamica elementare**, del Dott. C. CATTANEO, di pag. viii-146, con 25 figure . . . . . 1 50  
— Vedi *Termodinamica*.
- Diritti e doveri dei cittadini**, secondo le Istituzioni dello Stato, per uso delle pubbliche scuole, del Prof. D. MAFFIOLI, 8<sup>a</sup> ed., di pag. xvi-206 . . . . . 1 50

L. C.

- Diritto amministrativo** giusta i programmi governativi, ad uso degli Istituti tecnici, del Prof. G. LORIS, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. XXII-506 (volume doppio). . . . 3 —  
 — Vedi anche *Legge comunale* — *Contabilità comunale*.
- Diritto civile** (Compendio di), del Prof. G. LORIS, giusta i programmi governativi ad uso degli Istituti Tecnici, di pag. XVI-336 (volume doppio). . . . . 3 —
- Diritto civile italiano**, del Prof. C. ALBICINI, p. VIII-128 1 50
- Diritto commerciale italiano**, di E. VIDARI, di pag. X-514 (volume doppio). . . . . 3 —  
 — Vedi *Mandato*.
- Diritto comunale e provinciale.** — Vedi *Diritto amministrativo* — *Legge comunale* — *Contabilità comunale*.
- Diritto costituzionale**, di F. P. CONTUZZI, 2<sup>a</sup> ediz., di pag. XVI-370 (volume doppio). . . . . 3 —
- Diritto ecclesiastico**, C. OLMO, p. XII-472 (vol. doppio) 3 —
- Diritto internazionale privato**, dell'Avv. Prof. F. P. CONTUZZI, di pag. XVI-392 (volume doppio) . . . . 3 —
- Diritto internazionale pubblico**, dell'Avv. Prof. F. P. CONTUZZI, di pag. XII-320 (volume doppio). . . . . 3 —
- Diritto penale**, dell'Avv. A. STOPPATO, di p. VIII-192. 1 50
- Diritto romano**, del Prof. C. FERRINI, di pag. VIII-132. 1 50
- Disegnatore meccanico** e nozioni tecniche generali di Aritmetica, Geometria, Algebra, Prospettiva, Resistenza dei materiali, Apparecchi idraulici, Macchine semplici ed a vapore, Propulsori, per V. GOFFI, 2<sup>a</sup> ediz. riveduta, di pag. XXI-435, con 363 figure . . . 5 —
- Disegno.** I principii del Disegno, del Prof. C. BOITO, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. IV-206, con 61 silografie . . . . . 2 —
- Disegno assonometrico**, del Prof. P. PAOLONI, di pagine IV-122 con 21 tavole e 23 figure nel testo. . . 2 —
- Disegno geometrico**, del Prof. A. ANTILLI, di pagine VIII-85, 6 figure nel testo e 26 tavole litografiche 2 —
- Disegno industriale**, di E. GIORLI. Corso regolare di disegno geometrico e delle proiezioni, Degli sviluppi delle superfici dei solidi, Della costruzione dei principali organi delle macchine, Macchine utensili, di pagine VIII-218, con 206 problemi risolti e 261 figure 2 —

**Disegno di proiezioni ortogonali**, del Prof. D.

LANDI, con molte tavole. (In lavoro).

**Disegno topografico**, del Capitano G. BERTELLI,

2<sup>a</sup> ediz. di pag. VI-137, con 12 tavole e 10 incisioni . 2 —

— Vedi anche *Cartografia — Celerimensura — Prospettiva — Telemetria — Triangolazioni*.

**Disegno, taglio e confezione di biancheria** (Ma-

nuale teorico pratico di), di E. BONETTI, con un

Dizionario di nomenclatura, di pag. VIII-216 con 40 tav. 3 —

**Disegno, taglio e confezione di abiti da signora**,

di EMILIA COVA, con 40 tavole illustrative . . . . 3 —

**Disinfezione.** — Vedi *Infezione*.

**Distillazione.** — Vedi *Alcool — Analisi del vino —*

*Analisi volumetrica — Chimica agraria — Chimico*

*— Cognac — Farmacista — Liquorista*.

**Ditteri italiani**, di PAOLO LIOY (*Entomologia III*),

di pag. VII-356, con 227 incisioni (volume doppio) . . 3 —

**Dizionario alpino italiano.** Parte 1<sup>a</sup>: *Vette e valichi*

*italiani*, dell'Ing. E. BIGNAMI-SORMANI. — Parte 2<sup>a</sup>:

*Valli lombarde e limitrofe alla Lombardia*, dell'Ing. C.

SCOLARI, di pag. XXII-310 . . . . . 3 50

— Vedi anche *Alpi — Prealpi*.

**Dizionario Eritreo italiano arabo-amarico**, rac-

colta dei vocaboli più usuali nelle principali lingue par-

late nella colonia eritrea, di A. ALLORI, p. XXXIII-203. 2 50

— Vedi *Grammatica galla — Lingue d'Africa — Tigré*.

**Dizionario bibliografico**, di C. ARLIA, di pag. 100. 1 50

— Vedi *Bibliografia — Bibliotecario*.

**Dizionario Filatelico**, per il Raccoglitore di franco-

bolli con introduzione storica e bibliografia, di J.

GELLI, di pag. LXIV-412. . . . . 4 50

**Dizionario fotografico** per dilettanti e professionisti,

con oltre 1500 voci in 4 lingue, 500 sinonimi, 600 formule,

di L. GIOPPI, pag. VIII-600, con 95 inc. e 10 tav. . 7 50

— Vedi *Arti grafiche — Fotocromatografia — Foto-*

*grafia ortocromatica — Fotografia per dilettanti —*

*Ricettario fotografico*.

**Dizionario geografico universale**, del Dott. G. GA-

ROLLO, 4<sup>a</sup> edizione completamente rifatta. Uscirà in

autunno 1896.

- Dizionario tecnico italiano, tedesco, francese e inglese**, dell'Ing. E WEBBER, 4 volumetti (In lav.).
- Dizionario termini delle corse**, di C. VOLPINI, p. 47. 1 —
- Dizionario universale delle lingue italiana, tedesca, inglese e francese**, disposte in un unico alfabeto. 1 vol. di pag. 1200 . . . . . 8 —
- Dizionario volapük.** — Vedi *Volapük*.
- Dogane.** — Vedi *Codice doganale* — *Trasporti e tariffe*.
- Dottrina popolare**, in 4 lingue. (Italiana, Francese, Inglese e Tedesca). Motti popolari, frasi commerciali e proverbi, raccolti da G. SESSA, 2<sup>a</sup> ediz., di pag. iv-212. 2 —
- Doveri del macchinista navale** e condotta della macchina a vapore marina ad uso dei macchinisti navali e degli Istituti nautici, di M. LIGNAROLO, p. xvi-303. 2 50
- Duellante** (Manuale del) in appendice al *Codice cavalleresco*. Opera premiata con medaglia d'oro e con diploma d'onore, del cav. J. GELLI, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. viii-256, con 27 tavole . . . . . 2 50
- Economia dei fabbricati rurali**, di V. NICCOLI, di pag. vi-192. . . . . 2 —
- Vedi anche *Estimo rurale* — *Legislazione rurale*.
- Economia politica**, del Prof. W. S. JEVONS, traduz. del Prof. L. COSSA, 3<sup>a</sup> ed., riveduta, di pag. xiv-174. 1 50
- Vedi anche *Diritti e doveri* — *Diritto civile* — *Diritto commerciale* — *Diritto ecclesiastico* — *Diritto internazionale* — *Diritto penale* — *Diritto romano* — *Ordinamento degli Stati* — *Scienza delle finanze*.
- Edilizia.** — Vedi *Abitazioni animali domestici* — *Architettura italiana* — *Asfalto* — *Calci e cementi* — *Fabbricati civili* — *Economia fabbricati rurali* — *Fognatura cittadina* — *Ingegnere civile* — *Marmista* — *Proprietario di case ed opifici* — *Ricchezza mobile* — *Resistenza dei materiali* — *Riscaldamento e ventilazione degli ambienti abitati* — *Travi metalliche composte*.
- Elettricista** (Manuale dell'), di G. COLOMBO e R. FERRINI, di pag. viii-204-44, con 40 incisioni . . . . . 4 —
- Elettricità**, del Prof. FLEEMING JENKIN, traduz. del Prof. R. FERRINI, di pag. viii-180, con 32 incisioni. 1 50

— Vedi *Cavi telegrafici sottomarini* — *Elettricista* — *Galvanoplastica* — *Illuminazione elettrica* — *Magnetismo ed elettricità* — *Telefono* — *Telegrafia* — *Unità assolute*.

**Embriologia e morfologia generale**, del Prof. G.

CATTANEO, di pag. x-212, con 71 incisioni. . . . . 1 50

**Enciclopedia Hoepli** (Piccola), in 2 volumi di 3375

pagine di due colonne per ogni pagina, con Appendice (146,740 voci). L'opera completa elegantem. leg. 20—

**Energia fisica**, di R. FERRINI, di p. vi-108, con 15 inc. 1 50

— Vedi anche *Calore* — *Dinamica* — *Luce e suono* — *Termodinamica*.

**Enologia**, precetti ad uso degli enologi italiani, del

Prof. U. OTTAVI, 3<sup>a</sup> ediz., riveduta e ampliata da A. STRUCCHI. (In lavoro).

— Vedi anche *Alcool* — *Analisi del vino* — *Cantiniere* — *Cognac* — *Liquorista* — *Malattie ed alterazioni dei vini* — *Uva passa* — *Uva da tavola* — *Vino* — *Viticoltura*.

**Enologia domestica**, di R. SERNAGIOTTO, pag. viii-223. 2 —

**Entomologia**. — Vedi *Animali parassiti* — *Apicol-*

*tura* — *Bachi da seta* — *Coleotteri* — *Ditteri italiani* — *Imbalsamatore* — *Insetti nocivi* — *Insetti utili* — *Lepidotteri italiani* — *Naturalista viaggiatore* — *Ortotteri* — *Zoologia*.

**Equazioni**. — Vedi *Algebra complementare* — *Esercizi d'algebra*.

**Eritrea**. — Vedi *Dizionario eritreo, italiano-arabo*

— *Grammatica galla* — *Lingue d'Africa* — *Prodotti agricoli del Tropico* — *Tigrè-italiano*.

**Errori e pregiudizi volgari**, confutati colla scorta

della scienza e del raziocinio da G. STRAFFORELLO, di pag. iv-170. . . . . 1 50

**Esercizi di algebra elementare**, del Prof. PIN-

CHERLE, di pag. viii-135, con 2 incisioni . . . . . 1 50

— Vedi *Algebra*.

**Esercizi di calcolo infinitesimale** (Calcolo differen-

ziale e integrale), del Prof. E. PASCAL, di pag. xx-372 (volume doppio). . . . . 3 —

— Vedi *Calcolo infinitesimale* — *Determinanti e applicazioni* — *Funzioni ellittiche*.

- Esercizi di geometria**, del Prof. PINCHERLE. (In lavoro).
- Esercizi di traduzione a complemento della grammatica francese**, del Prof. G. PRAT, p. VI-183 1 50  
— Vedi *Grammatica — Letteratura*.
- Esercizi di traduzione con vocabolario a complemento della grammatica tedesca**, del Prof. G. ADLER, di pag. IV-236 . . . . . 1 50  
— Vedi *Grammatica — Letteratura*.
- Esercizi geografici e quesiti**, di L. HUGUES, sull'Atlante di R. Kiepert, 3<sup>a</sup> ediz. (In lavoro).
- Esercizi greci** per la 4<sup>a</sup> classe ginnasiale in correlazione alle *Nozioni elementari di lingua greca*, del Prof. V. INAMA; di A. V. BISCONTI, di pag. XXI-237. 1 50
- Esercizi latini con regole** (Morfologia generale), del Prof. P. E. CERETI, di pag. XII-332 . . . . . 1 50  
— Vedi anche *Grammatica latina — Letteratura romana*.
- Esplodenti e modo di fabbricarli**, R. MOLINA, p. XX-300 2 50
- Estetica**, del Prof. M. PILO, di pag. XX-260 . . . . 1 50  
— Vedi *Etica — Filosofia — Logica — Psicologia*.
- Estimo rurale**, di F. CAREGA DI MURICCE, p. VI-164. 2 —  
— Vedi *Agronomia — Catasto — Celerimensura — Disegno topografico — Economia dei fabbricati rurali — Geometria pratica — Triangolazioni*.
- Etica**, del Prof. L. FRISO. (In lavoro).
- Etnografia**, B. MALFATTI, 2<sup>a</sup> ed. inter. rifusa, p. VI-200 1 50  
— Vedi *Antropologia*.
- Etnologia**. — Vedi *Paleoetnologia*.
- Fabbricati civili di abitazioni**, del Prof. C. LEVI, con molte incisioni. (In lavoro).  
— Vedi anche *Edilizia*
- Fabbro**. — Vedi *Fonditore — Operaio — Tornitore*.
- Falegname ed ebaulista**. Natura dei legnami, maniera di conservarli, prepararli, colorirli e verniciarli, loro cubatura, di G. BELLUOMINI, pag. X-138, con 42 inc. 2 —
- Farmacista** (Manuale del), del Dott. P. E. ALESSANDRI, di pag. XII-628, con 138 tav. e 80 incisioni originali. 6 50
- Ferro**. — Vedi *500 meccanismi — Ingegnere civile — Ingegnere navale — Metalli — Operaio — Re-*

*sistenza materiale — Siderurgia — Tempera — Travi metallici.*

**Ferrovie.** — Vedi *Codice doganale — Curve — Macchinista e fuochista — Trasporti e tariffe.*

**Filatura.** Manuale di filatura, tessitura e lavorazione meccanica delle fibre tessili, di E. GROTHE, traduzione sull'ultima edizione tedesca, di p. VIII-414, con 105 inc. 5 —  
— Vedi anche *Coltivazione — Piante industriali.*

**Filatura della seta,** di G. PASQUALIS. (In lavoro).

**Filologia classica, greca e latina,** V. INAMA, p. XII-195 1 50

**Filonauta.** Quadro generale di navigazione da diporto e consigli ai principianti, con un Vocabolario tecnico più in uso nel panfilamento, del Capitano G. OLIVARI, di pag. XVI-286 . . . . . 2 50

**Filosofia.** — Vedi *Estetica — Etica — Filosofia morale — Logica — Psicologia — Psicologia fisiologica.*

**Filosofia morale,** di L. FRISO, p. XVI-336 (vol. doppio) 3 —

**Finanze.** — Vedi *Debito pubblico — Scienza delle finanze — Valori pubblici.*

**Flori artificiali,** di O. BALLERINI, con molte illustrazioni. (In lavoro).

**Fiori.** — Vedi *Botanica — Floricoltura — Orticoltura — Piante e fiori.*

**Fisica,** del Prof. BALFOUR STEWART, trad. del Prof. G. CANTONI, 4ª ediz., di pag. x-188, con 48 incisioni . . 1 50  
— Vedi *Calore — Energia fisica — Luce e suono.*

**Fisiologia,** di FOSTER, traduz. del Prof. G. ALBINI, 3ª ediz., di pag. XII-158, con 18 incisioni . . . . . 1 50

**Floricoltura** (Manuale di), di C. M. Fratelli RODA, di pag. VIII-186, con 61 incisioni. . . . . 2 —  
— Vedi anche *Botanica — Orticoltura — Piante e fiori.*

**Fognatura cittadina,** dell'Ing. D. SPATARO, di pagine x-684, con 220 figure e 1 tavola in litografia. . 7 —

**Fonditore in tutti i metalli** (Manuale del), di G. BELLUOMINI, di pag. 146, con 41 incisioni . . . . . 2 —  
— Vedi anche *Operaio.*

**Fonologia greca,** del Prof. A. CINQUINI. (In lavoro).

**Fonologia italiana,** del Dott. L. STOPPATO, p. VIII-102. 1 50

**Fonologia latina,** di S. CONSOLI, di pag. 208 . . . 1 50

**Fotocromatografia** (La), del Dott. L. SASSI, di pagine XVI-138, con 19 incisioni . . . . . 2 —

- Fotografia ed arti affini.** — Vedi *Arti grafiche* — *Dizionario fotografico* — *Fotocromatografia* — *Fotografia ortocromatica* — *Fotografia per dilettanti* — *Litografia* — *Ricettario fotografico*.
- Fotografia ortocromatica**, del Dott. C. BONACINI, con incisioni e tavole. . . . . 2 —
- Fotografia per dilettanti.** (Come il sole dipinge), di G. MUFFONE, p. XII-306, 3<sup>a</sup> ed. rifatta ed aument., 83 inc. 2 —
- Frumento e mais**, di G. CANTONI, p. VI-168 e 13 incis. 2 —
- Frutta minori** (Le), di A. PUCCI, di pag. VIII-192, con 96 incisioni . . . . . 2 50
- Frutticoltura**, del Prof. Dott. D. TAMARO, 2<sup>a</sup> ediz., con 86 illustrazioni, di pag. XVI-225 . . . . . 2 —
- Fulmini e parafulmini**, del Dott. Prof. E. CANESTRINI, di pag. VIII-166, con 6 incisioni. . . . . 2 —
- Funghi (I) ed i tartufi**, loro natura, storia, coltura, conservazione e cucinatura. Cenni di FOLCO BRUNI, di pag. VIII-184 . . . . . 2 —
- Funzioni ellittiche**, del Prof. E. PASCAL, di pag. 240. 1 50
- Vedi anche *Calcolo infinitesimale* — *Esercizi applicati al calcolo* — *Determinanti e applicazioni*.
- Galvanoplastica**, ed altre applicazioni dell'elettrolisi, Galvanostegia, Elettrometallurgia, Affinatura dei metalli, Preparazione dell'alluminio, Sbianchimento della carta e delle stoffe, Risanamento delle acque, Concia elettrica delle pelli, ecc., del Prof. R. FERRINI, 2<sup>a</sup> ed., completamente rifatta, di pag. XII-392 con 45 incisioni. 4 —
- Gelsicoltura**, del Prof. D. TAMARO, p. XVI-175 e 22 inc. 2 —
- Geodesia.** — Vedi *Compensazione degli errori* — *Celerimensura* — *Curve* — *Disegno topografico* — *Geometria pratica* — *Telemetria* — *Triangolazioni*.
- Geodinamica.** — Vedi *Dinamica* — *Meccanica* — *Sismologia* — *Termodinamica* — *Vulcanismo*.
- Geografia e storia del globo.** — Vedi *Alpi* — *Atlante universale* — *Atlante dell'Italia* — *Cartografia* — *Catasto* — *Cristoforo Colombo* — *Dizionario alpino* — *Dizionario geografico* — *Esercizi geografici* — *Etnografia* — *Geografia* — *Geografia classica* — *Geografia fisica* — *Geologia* — *Mare* — *Paleoetnologia* — *Prealpi bergamasche* — *Prontuario*

*di geografia e statistica — Sismologia — Statistica — Vulcanismo.*

- Geografia**, di G. GROVE, trad. del Prof. E. GALLETTI, 2<sup>a</sup> ediz., riveduta, di pag. XII-160, con 26 incisioni. . 1 50
- Geografia classica**, di H. F. TOZER, traduzione e note del Prof. I. GENTILE, 5<sup>a</sup> ediz., di pag. IV-168. . 1 50
- Geografia fisica**, di A. GEIKIE, traduzione sulla 6<sup>a</sup> ediz. inglese di A. STOPPANI, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. IV-132, con 20 incisioni. . . . . 1 50
- Geologia**, di GEIKIE, traduzione sulla 3<sup>a</sup> edizione inglese di A. STOPPANI, 3<sup>a</sup> ed., di p. VI-154, con 47 inc. 1 50
- Vedi *Cristallografia — Mineralogia — Paleografia.*
- Geometria analitica dello spazio**, del Prof. F. ASCHIERI, di pag. VI-196, con 11 incisioni. . . . . 1 50
- Geometria analitica del piano**, del Pr. F. ASCHIERI, di pag. VI-194, con 12 incisioni. . . . . 1 50
- Geometria descrittiva** di F. ASCHIERI, 2<sup>a</sup> edizione. (In lavoro).
- Geometria metrica e trigonometria**, del Prof. S. PINCHERLE, 4<sup>a</sup> ediz., di pag. IV-158, con 47 incisioni. 1 50
- Geometria pratica**, dell'Ing. Prof. G. EREDE, 2<sup>a</sup> ediz., riveduta, di pag. X-184, con 124 incisioni. . . . . 2 —
- Vedi *Celerimensura — Disegno assonometrico — Disegno geometrico — Disegno topografico — Geodesia — Regolo calcolatore — Statica — Telemetria — Triangolazioni.*
- Geometria proiettiva del piano e della stella**, del Prof. F. ASCHIERI, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. VI-228, con 86 incisioni. . . . . 1 50
- Geometria proiettiva dello spazio**, del Prof. F. ASCHIERI, 2<sup>a</sup> ediz. rifatta, di pag. VI-264, con 16 incis. 1 50
- Geometria pura elementare**, del Prof. S. PINCHERLE, 4<sup>a</sup> ediz., di pag. VIII-159, con 112 incisioni. . 1 50
- Giardino (II) infantile**, del Prof. P. CONTI, di pagine IV-214, con 27 tavole (vol. doppio). . . . . 3 —
- Vedi anche *Giuochi ginnastici.*
- Ginnastica** (Storia della), di F. VALLETTI, di p. VIII-184. 1 50
- Ginnastica femminile** di VALLETTI, p. VI-112, e 67 ill. 2 —
- Ginnastica maschile** (Manuale di), per cura di J. GELLI, di pag. VIII-108, con 216 incisioni. . . . . 2 —

L. c.

- Giolleria, oreficeria, oro, argento e platino**, di E. BOSELLI, di pag. 336, con 125 incisioni . . . 4 —
- Giocchi, sport e collezioni.** — Vedi *Sport*.
- Giocchi ginnastici per la gioventù delle scuole e del popolo**, raccolti e descritti di F. GABRIELLI, di pag. xx-218, con 24 tavole illustrative . . . 2 50
- Giurisprudenza e legislazione.** — Vedi *Catasto* — *Codice doganale* — *Conciliatore* — *Debito pubblico* — *Digesto* — *Diritti e doveri* — *Diritto amministrativo* — *Diritto civile* — *Diritto commerciale* — *Diritto costituzionale* — *Diritto ecclesiastico* — *Diritto internazionale privato* — *Diritto internazionale pubblico* — *Diritto penale* — *Diritto romano* — *Economia politica* — *Imposte dirette* — *Legge comunale e provinciale* — *Legislazione rurale* — *Mandato commerciale* — *Notaro* — *Ordinamento stati liberi di Europa* — *Ordinamento stati liberi fuori di Europa* — *Proprietario di case* — *Ricchezza mobile* — *Scienza delle finanze* — *Testamenti*.
- Glottologia**, del Prof. G. DE GREGORIO. (In lavoro). — Vedi anche *Crittografia* — *Letterature diverse* — *Lingua gotica* — *Lingue neolatine* — *Paleografia* — *Sanscrito*.
- Gnomonica ossia l'arte di costruire orologi solari**, del Prof. LA LETA. (In lavoro). — Vedi *Orologeria*.
- Grafologia**, di C. LOMBROSO, con 470 fac-simili, di pag. 252. . . . . 3 50
- Grammatica araldica.** — Vedi *Araldica*.
- Grammatica e dizionario della lingua dei Galla (oromenica)**, del Prof. E. VITERBO.  
Vol. I. Galla-Italiano, di pag. VIII-152 . . . . . 2 50  
Vol. II. Italiano-Galla, di pag. LXIV-106. . . . . 2 50
- Grammatica francese**, del Prof. G. PRAT, p. XI-287. 1 50 — Vedi *Esercizi di traduzione* — *Letteratura*.
- Grammatica greca.** (Nozioni elementari di lingua greca), del Prof. INAMA, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. XVI-208. 1 50 — Vedi *Esercizi* — *Letteratura*.
- Grammatica della lingua greca moderna**, del Prof. R. LOVERA, di pag. VI-154 . . . . . 1 50
- Grammatica inglese**, del Prof. LUGI PAVIA, p. XII-260 1 50

- Grammatica italiana**, di T. CONCARI, 2<sup>a</sup> edizione riveduta, di pag. xvi-230. . . . . 1 50
- Grammatica latina**, del Prof. L. VALMAGGI, p. x-250. 1 50
- Vedi *Esercizi latini* — *Letteratura romana*.
- Grammatica olandese** (Elementi di), di M. MORGANA. (In lavoro).
- Grammatica e vocabolario della lingua rumena**, del Prof. R. LOVERA, di pag. viii-200 . . . . . 1 50
- Grammatica spagnuola**, del Prof. L. PAVIA, p. xii-194 1 50
- Vedi *Letteratura*.
- Grammatica tedesca**, del Prof. L. PAVIA, p. xviii-254. 1 50
- Vedi *Esercizi di traduzione* — *Letteratura*.
- Gravitazione**. Spiegazione elementare delle principali perturbazioni nel sistema solare di Sir G. B. AIRY, traduzione, note ed aggiunte di F. PORRO, 50 inc., di pag. xxiv-176 . . . . . 1 50
- Grecia antica**. — Vedi *Arte greca* — *Storia antica*.
- Humus (L'), la fertilità e l'igiene dei terreni culturali**, del Prof. A. CASALI, di pag. xvi-220 . . 2 —
- Idraulica**, del Prof. Ing. T. PERDONI. (In lavoro).
- Idroterapia**. — Vedi *Acque*.
- Igiene**. — Vedi *Acque minerali* — *Fognatura cittadina* — *Igiene del lavoro* — *Igiene vita pubblica e privata* — *Igiene privata e medicina popolare* — *Igiene rurale* — *Igiene scolastica* — *Igiene veterinaria* — *Infezione, disinfezione e disinfettanti* — *Medicatura antisettica*.
- Igiene del lavoro**, TRAMBUSTI A. e SANARELLI, di pagine viii-362, con 70 incisioni. . . . . 2 50
- Igiene della vita pubblica e privata**, del Dott. G. FARALLI, di pag. xii-250 . . . . . 2 50
- Igiene privata e medicina popolare** ad uso delle famiglie, di C. BOCK, trad. di E. PARIETTI sulla 7<sup>a</sup> ediz. ted. con una introduzione di G. SORMANI, di pag. xii-278. 2 50
- Igiene rurale**, A. CARRAROLI, pag. x-470 (vol. doppio). 3 —
- Igiene scolastica**, di A. REPOSSI, 2<sup>a</sup> ed., di pag. iv-246. 2 —
- Igiene veterinaria**, del Dott. U. BARPI, di p. viii-228. 2 —
- Igroscopi, igrometri, umidità atmosferica**, del Prof. P. CANTONI, di pag. xii-146, con 24 inc. e 7 tab. 1 50
- Illuminazione elettrica** (Impianti di), dell'Ing. E. PIAZZOLI, 3<sup>a</sup> edizione interamente rifatta. (In lavoro).

- Imbalsamatore** (Manuale dell'), preparatore tassidermista, di R. GESTRO, 2<sup>a</sup> ed. riv., di p. XII-148, 38 inc. 2 —  
— Vedi *Naturalista viaggiatore*.
- Imposte dirette** (Riscossione delle), E. BRUNI, p. VIII-158 1 50  
— Vedi anche *Proprietario di case* — *Ricchezza mobile*.
- Industria della carta**, dell'Ing. L. SARTORI. (In lav.)
- Industria della seta**, di L. GABBA, 2<sup>a</sup> ed., p. IV-208. 2 —
- Industria (L') stearica**. Manuale pratico dell'Ing. E. MARAZZA, di pag. 288, con 76 inc. e con molte tab. 5 —
- Industrie diverse**. — Vedi *Apicoltura* — *Arte mineraria* — *Asfalto* — *Colori e vernici* — *Concia pelli* — *Caseificio* — *Concimi* — *Conserve* — *Decorazioni* — *Falegname* — *Fiori artificiali* — *Floricoltura* — *Fonditore* — *Fotografia* — *Frutticoltura* — *Gnomonica* — *Industria della carta* — *Industria stearica* — *Imbalsamatore* — *Latte, burro e cacao* — *Marmista* — *Meccanico* — *Molini* — *Olii vegetali, animali e minerali* — *Operaio* — *Orticoltura* — *Ostricoltura* — *Panificazione* — *Piccole industrie* — *Pirotecnica* — *Piscicoltura* — *Pittura* — *Pollicoltura* — *Pomologia artificiale* — *Saponeria* — *Scultura* — *Vernici e lacche*.
- Industrie tessili**. — Vedi *Bachi da seta* — *Coltivazione e industria delle piante tessili* — *Filatura* — *Filatura della seta* — *Gelsicoltura* — *Industria della seta* — *Piante tessili* — *Tessitore* — *Tintore* — *Tintura della seta*.
- Infezione, disinfezione e disinfettanti**, del Dottor Prof. P. E. ALESSANDRI, di pag. VIII-190, con 7 inc. 2 —
- Ingegnere civile**. Manuale dell'Ingegnere civile e industriale, di G. COLOMBO, 14<sup>a</sup> ed. (34°, 35° e 36° migliaio), di pag. XIV-356, con 203 figure . . . . . 5 50  
Il medesimo tradotto in francese da P. MARCILLAC. 5 50
- Ingegnere navale**. Prontuario di A. CIGNONI, con 36 fig., di pag. XXXII-292. Leg. in tela L. 4 50, in pelle. 5 50
- Ingegneria**. — Vedi *Matematica e Ingegneria*.
- Insetti nocivi**, F. FRANCESCHINI, p. VIII-264, 96 incis. 2 —
- Insetti utili**, F. FRANCESCHINI, p. XII-160, 43 inc. e 1 tav. 2 —
- Interesse e sconto**, di E. GAGLIARDI, di pag. VI-204. 2 —
- Ittiologia**. — Vedi *Ostricoltura* — *Piscicoltura*.

**Latte, burro e cacao.** Chimica analitica applicata al caseificio, del Prof. SARTORI, di pag. x-162, con 24 inc. 2 —  
— Vedi *Caseificio*.

**Lavori di terra** (Manuale di), dell'Ing. B. LEONI.  
(In lavoro).

**Lavori femminili.** — Vedi *Confezione d'abiti per signora e l'arte del taglio* — *Disegno, taglio e confezioni di biancheria* — *Macchine da cucire e da ricamare* — *Monogrammi* — *Ornatista*.

**Legge** (La nuova) **comunale e provinciale**, annotata dall'Avv. E. MAZZOCOLO, 3<sup>a</sup> ediz., con l'aggiunta di due regolamenti e due indici, di pag. VIII-728 . . 4 50

**Legge comunale** (Appendice alla) **del 22 e 23 luglio 1894**, di E. MAZZOCOLO, di pag. VIII-256. 2 —

**Leggi.** — Vedi *Catasto* — *Codice doganale* — *Conciliatore* — *Debito pubblico* — *Digesto* — *Diritto amministrativo-civile-commerciale-constituzionale-ecclesiastico-internazionale-penale-romano* — *Imposte dirette* — *Legge comunale* — *Legislazione rurale* — *Mandato commerciale* — *Notaio* — *Ordinamento degli stati* — *Proprietario case* — *Ricchezza mobile* — *Scienza finanze* — *Testamenti* — *Valori pubblici*.

**Legislazione rurale** secondo il programma governativo per gli Istituti Tecnici dell'Avv. E. BRUNI, di p. XI-422 3 —

**Legnami.** — Vedi *Cubatura dei legnami* — *Falegname*.

**Lepidotteri italiani**, del Dott. A. GRIFFINI, di pagine VIII-238 con 149 incisioni . . . . . 1 50

— Vedi *Animali parassiti* — *Coleotteri* — *Ditteri* — *Insetti* — *Ortotteri*.

**Letteratura albanese** (Manuale di), del Prof. A. STRATICÒ, di pag. XXIV-280 (volume doppio) . . . . 3 —

**Letteratura americana**, di G. STRAFFORELLO, p. 158 1 50

**Letteratura danese.** — Vedi *Letteratura norvegiana*.

**Letteratura ebraica**, di A. REVEL, 2 vol., di pag. 364. 3 —

**Letteratura egiziana**, del Dott. L. BRIGIUTI. (In lav.).

**Letteratura francese**, del Prof. F. MARCILLAC, trad. di A. PAGANINI, 2<sup>a</sup> ediz., di pag. VIII-184 . . . . . 1 50

— Vedi anche *Grammatica francese* — *Esercizi per la grammatica francese*.

- Letteratura greca**, del Prof. V. INAMA, 11<sup>a</sup> ediz., migliorata (dal 40° al 45° migliaio), di pag. VIII-234 . . 1 50  
 — Vedi anche *Esercizi greci* — *Filologia classica* — *Glottologia* — *Grammatica greca* — *Verbi greci*.
- Letteratura indiana**, del Prof. A. DE GUBERNATIS, di pag. VIII-159 . . . . . 1 50
- Letteratura inglese**, del Prof. E. SOLAZZI, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. VIII-194 . . . . . 1 50  
 — Vedi anche *Grammatica inglese*.
- Letteratura islandese**, di S. AMBROSOLI. (In lavoro).
- Letteratura italiana**, di C. FENINI, 4<sup>a</sup> ed., di p. VI-204 1 50
- Letteratura latina**. — Vedi *Esercizi di grammatica latina* — *Filologia classica* — *Fonologia latina* — *Grammatica latina* — *Letteratura romana*.
- Letteratura norvegiana**, di S. CONSOLI, p. XVI-272. 1 50
- Letteratura persiana**, del Prof. I. PIZZI, di pag. x-208. 1 50
- Letteratura provenzale**, A. RESTORI, di pag. x-220. 1 50
- Letteratura romana**, del Prof. F. RAMORINO, 3<sup>a</sup> ediz. riveduta e corretta (dall'8° al 12° migliaio), p. IV-320. 1 50
- Letteratura spagnuola e portoghese**, del Prof. L. CAPPELLETTI, di pag. VI-206 . . . . . 1 50  
 — Vedi *Grammatica spagnuola*.
- Letteratura tedesca**, del Prof. O. LANGE, traduz. di A. PAGANINI, 2<sup>a</sup> ediz., corretta, di pag. XII-168. . 1 50  
 — Vedi *Esercizi tedeschi* — *Grammatica tedesca*.
- Letteratura ungherese**, di ZIGANY ARPAD, di pagine XII-295 . . . . . 1 50
- Letterature slave**, di D. CIAMPOLI, 2 volumi:  
 I. Bulgari, Serbo-Croati, Yugo-Russi, di pag. IV-144. 1 50  
 II. Russi, Polacchi, Boemi, di pag. IV-142 . . . . 1 50
- Libri e biblioteconomia**. — Vedi *Bibliografia* — *Bibliotecario* — *Compositore-tipografo* — *Crittografia* — *Dizionario bibliografico* — *Paleografia* — *Tipografia*.
- Lingua araba**. — Vedi *Arabo volgare* — *Dizionario eritreo* — *Grammatica Galla* — *Lingue dell'Africa* — *Tigrè*.
- Lingua gotica**, grammatica, esercizi, testi, vocabolario comparato con ispecial riguardo al tedesco, inglese, latino e greco, del Prof. S. FRIEDMANN, di pag. XVI-333, (volume doppio). . . . . 3 —

- Lingue dell' Africa**, di R. CUST, versione italiana del Prof. A. DE GUBERNATIS, di pag. IV-110. . . . 1 50
- Lingue neo-latine**, del Dott. E. GORRA, di pag. 147. 1 50
- Vedi *Filologia classica — Glottologia*.
- Lingue straniere** (Studio delle), di C. MARCEL, ossia l'Arte di pensare in una lingua straniera, traduz. del Prof. DAMIANI, di pag. XVI-136. . . . . 1 50
- Linguistica e filologia**. — Vedi *Arabo volgare — Dizionario eritreo italiano arabo-amarico — Dizionario universale in 4 lingue — Dottrina popolare in 4 lingue — Esercizi di traduzione per la grammatica francese — Idem per la grammatica tedesca — Esercizi greci — Esercizi latini — Filologia classica greca e latina — Fonologia greca — Fonologia latina — Fonologia italiana — Glottologia — Grammatica e dizionario della lingua galla — Grammatica francese — Idem greca — Idem greco-moderno — Idem inglese — Idem italiana — Idem latina — Idem olandese — Idem rumena — Idem spagnuola — Idem tedesca — Letteratura albanese — Idem americana — Idem ebraica — Idem egiziana — Idem francese — Idem greca — Idem indiana — Idem inglese — Idem islandese — Idem italiana — Idem latina — Idem norvegiana — Idem persiana — Idem provenzale — Idem romana — Idem spagnola e portoghese — Idem tedesca — Idem ungherese — Idem slava — Lingua gotica — Lingue dell' Africa — Lingue neolatine — Lingue straniere — Metrica dei greci e dei romani — Morfologia greca — Morfologia italiana — Sanscrito — Tigré-italiano — Verbi greci anomali — Volapük.*
- Liquorista**. (In lavoro).
- Vedi *Cognac*.
- Litografia**, di C. DOYEN, di pag. VIII-231, con 8 tavole in cromo e fototipia e un album fuori testo con 40 figure di attrezzi, ecc., occorrenti al litografo . . . 4 —
- Logaritmi** (Tavole di), con 5 decimali, pubblicate per cura di O. MÜLLER, 4<sup>a</sup> ediz., aumentata delle tavole dei logaritmi d'addizione e sottrazione per cura di M. RAINA, di pag. XXXIV-186 . . . . . 1 50

- Logica**, di W. STANLEY JEVONS, traduz. del Prof. C. CANTONI, 4<sup>a</sup> ediz., di pag. VIII-154, e 15 incisioni . . . 1 50  
 — Vedi *Estetica* — *Etica* — *Filosofia* — *Psicologia*.
- Logica matematica**, di C. BURALI-FORTI, di pagine VI-158. . . . . 1 50
- Logismografia**, di C. CHIESA, 3<sup>a</sup> edizione, di pagine XIV-172 . . . . . 1 50  
 — Vedi *Contabilità*.
- Luce e colori**, del Prof. G. BELLOTTI, di pag. x-156, con 24 incisioni e 1 tavola. . . . . 1 50
- Luce e suono**, di E. JONES, trad. di U. FORNARI, di pag. VIII-336 con 121 incisioni (volume doppio) . . . 3 —
- Macchinista e fuochista**, del Prof. G. GAUTERO, 6<sup>a</sup> edizione, con aggiunte dell'Ing. L. LORIA, di pagine XIV-180, con 24 incisioni e col testo della Legge sulle caldaie, ecc. (dal 10° al 12° migliaio). . . . . 2 —
- Macchinista navale** (Manuale del) di M. LIGNAROLO, di pag. XII-404, con 164 figure . . . . . 5 50  
 — Vedi *Doveri del macchinista navale*.
- Macchine agricole**, del conte A. CENCELLI-PERTI, di pag. VIII-216, con 68 incisioni . . . . . 2 —
- Macchine per cucire e ricamare**, dell'Ing. ALFREDO GALASSINI, di pag. VII-230 con 100 incisioni . . . . 2 50
- Macchine**. — Vedi anche *Disegnatore meccanico* —  
 — *Il meccanico* — *Ingegnere civile* — *Ingegnere navale* — *Macchinista e fuochista* — *Macchinista navale* — *Meccanica* — *Meccanismi (500)* — *Model-  
 latore meccanico* — *Operaio* — *Tornitore meccanico*.
- Magnetismo ed elettricità**, del Dott. G. POLONI, 2<sup>a</sup> ediz. curata dal Prof. F. GRASSI, di pag. XIV-370, con 136 incisioni e 2 tavole . . . . . 3 50
- Mais**. — Vedi *Fumento e mais* — *Panificazione*.
- Malattie crittogamiche delle piante erbacee coltivate**, del Dottor R. WOLF, traduzione con note ed aggiunte del Dottor P. BACCARINI, p. x-268, 50 inc. 2 —
- Malattie ed alterazioni dei vini**, del Prof. S. CET-  
 TOLINI, di pag. XI-138, con 13 incisioni . . . . . 2 —
- Malattie trasmissibili**. — Vedi *Animali parassiti* — *Zoonosi*.
- Mandato commerciale**, del Prof. E. VIDARI, p. VI-160 1 50

- Mare** (II), del Prof. V. BELLIO, di pag. iv-140, con 6 tavole litografate a colori . . . . . 1 50
- Marino** (Manuale del) **militare e mercantile**, di DE AMEZAGA, con 18 xilografie ed un elenco del personale dello Stato maggiore, di pag. VIII-264. . . . . 5 —
- Marmista** (Manuale del), di A. RICCI, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. XII-154, con 47 incisioni. . . . . 2 —
- Matematica e ingegneria.** — Vedi *Algebra complementare* — *Algebra elementare* — *Aritmetica pratica* — *Aritmetica razionale* — *Calcolo infinitesimale* (2 vol.) — *Celerimensura* — *Compensazione degli errori* — *Curve* — *Equazioni* — *Esercizi d'algebra* — *Esercizi di calcolo infinitesimale* — *Esercizi di geometria* — *Fognatura cittadina* — *Funzioni ellittiche* — *Geometria analitica dello spazio* — *Idem del piano* — *Idem descrittiva* — *Idem metrica e trigonometrica* — *Idem pratica* — *Idem proiettiva del piano e della stella* — *Idem proiettiva dello spazio* — *Idem pura elementare* — *Ingegnere civile* — *Logaritmi* — *Logica matematica* — *Momenti resistenti e pesi di travi metalliche composte* — *Peso dei metalli* — *Regolo calcolatore* — *Resistenza dei materiali* — *Scggiatore* — *Travi metalliche* — *Unità assolute.*
- Materia medica moderna** (Manuale di), del Dott. G. MALACRIDA. (In lavoro).
- Meccanica.** — Vedi *Disegnatore meccanico* — *Disegno industriale* — *Macchinista e fuochista* — *Macchinista navale* — *Macchine agricole* — *Macchine da cucire e ricamare* — *Meccanica* — *Meccanico* — *Meccanismi* (500) — *Modellatore meccanico* — *Operaio* — *Orologeria* — *Tornitore meccanico.*
- Meccanica**, del Prof. R. STAWELL BALL, traduz. del Prof. J. BENETTI, 3<sup>a</sup> edizione, di pag. XVI-214. con 89 incisioni. . . . . 1 50
- Meccanico**, di E. GIORLI. Nozioni speciali di Aritmetica, Geometria, Meccanica, Generatori del vapore, Macchine a vapore, Collaudazione e costo dei materiali, Doratura, Argentatura e Nichelatura, di pagine XII-234 con 200 problemi risolti e 130 figure. . . . . 2 —

- Meccanismi** (500), scelti fra i più importanti e recenti riferentisi alla dinamica, idraulica, idrostatica, pneumatica, macchine a vapore, molini, torchi, orologerie ed altre diverse macchine, da H. T. BROWN, traduzione italiana sulla 16<sup>a</sup> edizione inglese, dall'Ingegnere F. CERRUTI, di pag. VI-176, con 500 incisioni nel testo (2<sup>a</sup> edizione italiana) . . . . . 2 50
- Medaglie.** — Vedi *Monete greche* — *Monete romane* — *Numismatica*.
- Medicatura antisettica**, del Dott. A. ZAMBLER, con prefazione del Prof. E. TRICONI, di pag. XVI-124, con 6 incisioni . . . . . 1 50
- Vedi *Terapeutica*.
- Medicina.** — Vedi *Acque minerali* — *Anatomia e fisiologia comparata* — *Anatomia microscopica* — *Anatomia topografica* — *Animali parassiti* — *Assistenza agli infermi* — *Farmacista* — *Igiene del lavoro* — *Igiene della vita pubblica e privata* — *Igiene privata* — *Igiene rurale* — *Igiene scolastica* — *Igiene veterinaria* — *Infezione, disinfezione e disinfettanti* — *Materia medica* — *Medicatura antisettica* — *Soccorsi d'urgenza* — *Terapeutica* — *Zoonosi*.
- Metalli preziosi** (oro, argento, platino, estrazione, fusione, assaggi, usi), di G. GORINI, 2<sup>a</sup> edizione di pagine 196, e 9 incisioni . . . . . 2 —
- Vedi *Oreficeria* — *Saggiatore*.
- Metallurgia.** — Vedi *Siderurgia*.
- Meteorologia generale**, del Dott. L. DE MARCHI, di pag. VI-156, con 8 tavole colorate . . . . . 1 50
- Vedi *Climatologia* — *Geografia fisica* — *Igroscopi e igrometri*.
- Metrica dei greci e dei romani**, di L. MÜLLER, tradotta dal Dott. V. LAMI, 2<sup>a</sup> edizione. (In lavoro).
- Metrologia Universale ed il Codice Metrico Internazionale**, coll'indice alfabetico di tutti i pesi, misure, monete e delle regioni o Città dell'Ing. A. TACCHINI di pag. XX-482 . . . . . 6 50
- Mezzeria** (Manuale pratico della) e dei vari sistemi della colonia parziaria in Italia, del Prof. AVV. A. RABENO, di pag. VIII-196 . . . . . 1 50

- Micologia.** — Vedi *Funghi e Tartufi* — *Malattie crittogamiche*.
- Microscopia.** — Vedi *Anatomia microscopica* — *Animali parassiti* — *Bacologia* — *Batteriologia* — *Microscopio* — *Protistologia* — *Tecnica protistologica*.
- Microscopio** (II), Guida elementare alle osservazioni di Microscopia, di CAMILLO ACQUA, di pag. XII-226, con 81 incisioni . . . . . 1 50
- Militaria.** — Vedi *Cavallo* — *Codice cavalleresco* — *Duellante* — *Esplosivi* — *Scherma* — *Storia arte militare*.
- Mineralogia.** — Vedi *Arte mineraria* — *Cristallografia* — *Marmista* — *Metalli preziosi* — *Mineralogia generale* — *Mineralogia descrittiva* — *Oreficeria* — *Pietre preziose* — *Siderurgia*.
- Mineralogia generale**, del Prof. L. BOMBICCI, 2ª ed. riveduta, di p. XIV-190, con 183 inc. e 3 tav. cromolit. 1 50
- Mineralogia descrittiva**, del Prof. L. BOMBICCI, 2ª ediz. di pag. IV-300, con 119 incisioni (vol. doppio). . 3 —
- Miniatura.** — Vedi *Colori e vernici* — *Decorazione e ornamentazione* — *Luce e colori* — *Ornatista* — *Pittura*.
- Mitilicoltura.** — Vedi *Ostricoltura* — *Piscicoltura*.
- Mitologia comparata**, di A. DE GUBERNATIS, 2ª ediz., di pag. VIII-150 . . . . . 1 50
- Mitologia greca**, di FORESTI Vol. I *Divinità*, p. VIII-264 1 50  
Vol. II, *Eroi*, pag. 188. . . . . 1 50
- Mitologia romana**, di A. FORESTI. (In lavoro).
- Modellatore meccanico del falegname e dell'ebanista**, del Prof. G. MINA, di pag. XVII-423, con 293 incisioni e 1 tavola. . . . . 5 50
- Molini** (Industria dei), di C. SIBER-MILLOT. (In lavoro).
- Momenti resistenti e pesi di travi metalliche composte.** Prontuario ad uso degli ingegneri, architetti e costruttori, con 10 figure ed una tabella per la chiodatura. di E. SCHENCK, di pag. XL-188. . . . 3 50
- Monete greche**, di S. AMBROSOLI, con numerose incisioni. (In lavoro).
- Monete romane**, del Cav. F. GNECCHI, di pag. XV-182, con 15 tavole e 62 figure nel testo . . . . . 1 50

- Vedi *Medaglie* — *Metrologia* — *Numismatica* — *Paleografia* — *Tecnologia monetaria*.
- Monogrammi**, del Prot. A. SEVERI, 73 tavole divise in tre serie, le prime due di 462 in due cifre e la terza di 116 in tre cifre. . . . . 3 50
- Vedi *Ornatista*.
- Morale**. — Vedi *Eстетica* — *Etica* — *Filosofia morale* — *Logica* — *Psicologia*.
- Morfologia greca**, del prof. V. BETTEI, di pag. xx-376 (volume doppio). . . . . 3 —
- Morfologia italiana**, del Prof. E. GORRA, di pagine vi-142. . . . . 1 50
- Musica**. — Vedi *Armonia* — *Cantante* — *Pianista* — *Storia della musica* — *Strumentazione* — *Strumenti ad arco e la musica da camera*.
- Mutuo soccorso**. — Vedi *Società di mutuo soccorso*.
- Naturalista viaggiatore**, di A. ISSEL e R. GESTRO (Zoologia), di pag. VIII-144, con 38 incisioni . . . . 2 —
- Nautica**. — Vedi *Arte del nuoto* — *Attrezzatura navale* — *Costruttore navale* — *Doveri del macchinista navale* — *Filonauta* — *Ingegnere navale* — *Macchinista navale* — *Marino*.
- Notaro** (Manuale del), aggiunte le Tasse di registro, di bollo ed ipotecarie, norme e moduli pel Debito pubblico, del Notaio A. GARETTI, 2<sup>a</sup> ediz., rifusa e ampliata, di pag. XII-340 . . . . . 3 50
- Vedi *Testamenti*.
- Numismatica**, del Dott. S. AMBROSOLI, 2<sup>a</sup> ediz. corretta ed accresciuta, di pag. xv-250, con 120 fotoincisioni nel testo e 4 tavole . . . . . 1 50
- Vedi *Araldica* — *Archeologia* — *Medaglie* — *Metrologia* — *Monete* — *Paleografia*.
- Nuoto**. — Vedi *Arte del nuoto*.
- Olii vegetali, animali e minerali**, loro applicazioni, di G. GORINI, di pag. VIII-214, con 7 incis., 2<sup>a</sup> ediz., completamente rifatta dal Dott. G. FABRIS . . . . 2 —
- Olio ed ollo**, *Coltivazione dell'olivo, estrazione, purificazione e conservazione dell'olio*, del Prof. A. ALOI, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. XII-330, con 41 incisioni . . . . . 3 —
- Omero**, di W. GLADSTONE, traduz. di R. PALUMBO e C. FIORILLI, di pag. XII-196 . . . . . 1 50

- Operajo** (Manuale dell'). Raccolta di cognizioni utili ed indispensabili agli operai tornitori, fabbri, calderai, fonditori di metalli, bronzisti, aggiustatori e meccanici, di G. BELLUOMINI, 3<sup>a</sup> edizione, di pag. XVI-216. 2 —
- Operazioni doganali.** — Vedi *Codice doganale — Trasporti e tariffe.*
- Oratoria.** — Vedi *L'arte del dire — Rettorica — Stilistica.*
- Ordinamento degli Stati liberi d'Europa**, del Dott. F. RACIOPPI, di pag. VIII-310 (vol. doppio) . . 3 —
- Ordinamento degli Stati liberi fuori d'Europa**, del Dott. F. RACIOPPI, di pag. VIII-376 (vol. doppio). 3 —
- Oreficeria.** — Vedi *Gioielleria — Metalli preziosi — Saggiatore.*
- Ornatista** (Manuale dell') di A. MELANI. Raccolta di iniziali miniate e incise, d'inquadrature di pagina, di fregi e finalini, esistenti in opere antiche di biblioteche, musei e collezioni private XXIV tavole in colori per miniatori, calligrafi, pittori di insegne, ricamatori, incisori, disegnatori di caratteri da stampa, ecc. I<sup>a</sup> serie . . . . . 4 —
- Orografia.** — Vedi *Alpi — Atlante — Dizionario alpino — Dizionario geografico — Geografia — Prealpi.*
- Orologeria moderna**, dell' Ing. GARUFFA, con 187 illustrazioni, di pag. VIII-302, con 276 incisioni . . . 5 —  
— Vedi *Gnomonica.*
- Orticoltura**, del Prof. D. TAMARO, con 60 incisioni. 4 —  
— Vedi *Agricoltura.*
- Orttoteri ed insetti minori italiani**, del Dott. A. GRIFFINI. (In lavoro).
- Ostricoltura e mitilicoltura**, del Dott. D. CARAZZI, con 13 fototipie, di pag. VIII-202 . . . . . 2 50  
— Vedi *Piscicoltura.*
- Ottica**, di E. GELICH, di pag. XVI-576, con 216 incisioni e 1 tavola . . . . . 6 —
- Paga giornaliera** (Prontuario della), **da cinquanta centesimi a lire cinque**, di C. NEGRIN, di pagine 222. . . . . 2 50

L. c.

- Paleoetnologia**, di I. REGAZZONI, di pag. XI-252, con 10 incisioni . . . . . 1 50
- Paleografia**, di E. M. THOMPSON, traduz. dall'inglese, con aggiunte e note di G. FUMAGALLI, di pag. VIII-156, con 21 incisioni nel testo e 3 tavole in fototipia . . 2 —
- Panificazione razionale**, di POMPILIO, di pag. IV-126. 2 —
- Parafulmini**. — Vedi *Elettricità* — *Fulmini*.
- Pedagogia**. — Vedi *Didattica* — *Giardino infantile* — *Ginnastica femminile e maschile* — *Igiene scolastica*.
- Pelli**. — Vedi *Concia delle pelli*.
- Pensioni**. — Vedi *Società di mutuo soccorso*.
- Pesi e misure**. — Vedi *Metrologia universale* — *Statica e applicazione alla teoria e costruzione degli strumenti metrici* — *Tecnologia e terminologia monetaria*.
- Peso dei metalli, ferri quadrati, rettangolari, cilindrici, a squadra, a U, a Y, a Z, a T e a doppio T, e delle lamiere e tubi di tutti i metalli**, di G. BELLUOMINI, di pag. XXIV-248 . . . 3 50
- Pianista** (Manuale del), di L. MASTRIGLI, di p. XVI-112. 2 —
- Piante e fiori** sulle finestre, sulle terrazze e nei cortili. Coltura e descrizione delle principali specie e varietà, di A. PUCCI, di pag. VIII-198 con 116 incisioni. 2 50  
— Vedi anche *Botanica* — *Floricoltura* — *Frutta minori* — *Frutticoltura*.
- Piante industriali**, coltivazione, raccolto e preparazione, di G. GORINI, nuova edizione, di pag. II-144. 2 —
- Piante tessili**. — Vedi *Coltivazione e industrie delle piante tessili*.
- Piccole industrie**, del Prof. A. ERRERA, di p. XVI-186. 2 —
- Pietre preziose**, classificazione, valore, arte del gioielliere, di G. GORINI, 2ª edizione, di pag. 138, con 12 incisioni. . . . . 2 —
- Pirotecnica moderna**, di F. DI MAIO, con 111 incisioni, di pag. VIII-150. . . . . 2 50
- Piscicoltura** (d'acqua dolce), del Dott. E. BETTONI, di pag. VIII-318, con 85 incisioni . . . . . 3 —  
— Vedi *Ostricoltura*.

- Pittura.** Pittura italiana antica e moderna, del Prof. A. MELANI, 2 vol., di pag. xx-164 e xxvi-202, illustrati con 102 tav., di cui una cromolit. e 11 figure nel testo. 6 —  
 — Vedi *Anatomia pittorica* — *Colori* (scienza dei) — *Colori e vernici* — *Decorazione* — *Disegno* — *Luce e colori* — *Ornatista* — *Ristauratore dei dipinti*.
- Poesia.** — Vedi *Arte del dire* — *Dantologia* — *Litteratura* — *Omero* — *Rettorica* — *Ritmica* — *Shakespeare* — *Stilistica*.
- Pollicoltura,** del March. G. TREVISANI, con 70 illustrazioni, di pag. xvi-176 . . . . . 2 50  
 — Vedi *Animali da cortile* — *Colombi* — *Coniglicoltura* — *Porcicoltura*.
- Pomologia artificiale,** secondo il sistema Garnier-Valletti, del Prof. M. DEL LUPO, p. vi-132, con 44 inc. 2 —  
 — Vedi *Fiori artificiali*.
- Porcellane.** — Vedi *Ceramiche*.
- Porcicoltura,** del Dott. E. MARCHI. (In lavoro).
- Prato (Il),** del Prof. G. CANTONI, di pag. 146, con 13 inc. 2 —
- Prealpi bergamasche** (Guida-itinerario alle), compresi i passi alla Valtellina, con prefazione di STOPPANI, 2<sup>a</sup> ediz., di pag. xx-124, con carta topografica e panorama delle Alpi Orobie . . . . . 3 —  
 — Vedi *Alpi* — *Dizionario alpino* — *Geografia*.
- Pregiudizi.** — Vedi *Errori e pregiudizi*.
- Previdenza.** — Vedi *Assicurazione sulla vita* — *Società di mutuo soccorso*.
- Prodotti agricoli.** — Vedi *Agricoltura*.
- Prodotti agricoli del Tropico** (Manuale pratico del piantatore), del cav. A. GASLINI. (Il caffè, la canna di zucchero, il pepe, il tabacco, il cacao, il tè, il dattero, il cotone, il cocco, la coca, il baniano, il banano, l'aloë, l'indaco, il tamarindo, l'ananas, l'albero del chinino, la juta, il baobab, il papaia, l'albero del caoutchouc, la guttaperca, l'arancio, le perle). Di pag. xvi-270. . 2 —
- Prontuario di geografia e statistica,** di G. GAROLLO, pag. 62 . . . . . 1 —
- Prontuario per le paghe.** — Vedi *Paghe*.
- Proprietario di case e di opifici** (Manuale del). Imposta sui fabbricati dell'Avv. G. GIORDANI, pag. xx-264. 1 50

- Prosodia.** — Vedi *Arte del dire — Metrica dei greci e dei romani — Rettorica — Ritmica e metrica razionale italiana — Stilistica.*
- Prospettiva** (Manuale di), dell'Ing. C. CLAUDI, con 28 tavole. (In lavoro).
- Protistologia**, di L. MAGGI, 2<sup>a</sup> ediz., di pag. xvi-278, con 93 incisioni nel testo (volume doppio). . . . . 3 —
- Vedi *Anatomia microscopica — Animali parassiti — Batteriologia — Microscopio — Tecnica protistologica.*
- Prototipi** (I) internazionali del metro e del kilogramma ed il codice metrico internazionale. — Vedi *Meterologia.*
- Proverbi in quattro lingue.** — Vedi *Dottrina popolare.*
- Proverbi sul cavallo.** — Vedi *Cavallo.*
- Psicologia**, del Prof. C. CANTONI, di pag. iv-158 . . 1 50
- Vedi *Estetica — Etica — Filosofia — Logica.*
- Psicologia fisiologica**, di G. MANTOVANI. (In lav.).
- Raccoglitore di francobolli.** — Vedi *Di-ionario filatelico.*
- Raccoglitore di oggetti d'arte e di antichità**, del Conte L. DE MAURI, con numerose illustrazioni. (In lavoro).
- Ragioneria**, del Prof. V. GITTI, 2<sup>a</sup> ediz. (In lavoro).
- Ragioneria delle Cooperative di consumo** (Manuale di), del Prof. Rag. G. ROTA. (In lavoro).
- Ragioneria industriale**, del Prof. Rag. ORESTE BERGAMASCHI, di pag. vii-280 e molti moduli (vol. doppio). 3 —
- Reclami ferroviarii.** — Vedi *Trasporti e tariffe.*
- Regolo calcolatore e sue applicazioni nelle operazioni topografiche**, dell'Ing. G. POZZI, di pag. xv-238 con 182 incisioni e 1 tavola . . . . . 2 50
- Religione e lingue dell'India inglese**, di R. CUST, trad. dal Prof. A. DE GUBERNATIS. di pag. iv-124 . 1 50
- Resistenza dei materiali e stabilità delle costruzioni**, dell'Ing. P. GALLIZIA, p. x-336, 236 inc. e 2 tav. 5 50
- Rettorica**, ad uso delle Scuole, di F. CAPELLO, p. vi-122. 1 50
- Vedi *Arte del dire — Ritmica — Stilistica.*
- Ricamo.** — Vedi *Disegno e taglio di biancheria — Macchine da cucire — Monogrammi — Ornataista.*

- Ricchezza mobile** (Imposta sui redditi di), dell'Avvocato E. BRUNI, di pag. VIII-218. . . . . 1 50  
 — Vedi *Imposte dirette* — *Proprietario di case*.
- Ricettario fotografico**, Dott. LUIGI SASSI, di p. VI-150 2 —
- Riscaldamento e ventilazione degli ambienti abitati**, del Prof. R. FERRINI, 2 vol., di pag. x-332, 94 incis. 4 —
- Riscossione imposte**. — Vedi *Imposte*.
- Risorgimento italiano** (Storia del), del Prof. F. BERTOLINI, di pag. VI-154 . . . . . 1 50  
 — Vedi *Storia e cronologia* — *Storia italiana*.
- Ristauratore dei dipinti**, del Conte G. SECCO-SUARDO, 2 vol., di pag. XVI-269, XII-362 con 47 incisioni. . . 6 —
- Ritmica e metrica razionale italiana**, del Professore ROCCO MURARI, di pag. XVI-216. . . . . 1 50  
 — Vedi *Arte del dire* — *Rettorica* — *Stilistica*.
- Rivoluzione (La) francese** (1789-1799), del Prof. Dott. GIAN PAOLO SOLERIO, di pag. IV-176 . . . . . 1 50
- Saggiatore** (Manuale del), di F. BUTTARI, di p. VIII-245, con 28 incisioni. . . . . 2 50  
 — Vedi *Metalli preziosi* — *Oreficeria*.
- Sanscrito** (Avviamento allo studio del), di F. G. FUMI, 2<sup>a</sup> ediz., rifatta, di pag. XII-254 (vol. doppio). . . . 3 —
- Saponeria**, dell'Ing. E. MARAZZA. (In lavoro).
- Scacchi** (Manuale pel giuoco degli), di A. SEGHERI, di pag. XV-222, con 191 illustrazioni, 2<sup>a</sup> edizione. (In lavoro).
- Scherma italiana** (Manuale di), su i principii ideati da Ferdinando Masiello, di J. GELLI, di pag. VIII-194, con 66 tavole. . . . . 2 50  
 — Vedi anche *Codice cavalleresco* — *Duellante*.
- Scienza delle finanze**, di T. CARNEVALI, pag. IV-140. 1 50
- Scienze fisiche e naturali**. — Vedi *Anatomia comparata* — *Anatomia microscopica* — *Animali parassiti* — *Antropologia* — *Arte mineraria* — *Batteriologia* — *Botanica* — *Calore* — *Chimica* — *Chimica agraria* — *Coleotteri* — *Concimi* — *Cristallografia* — *Dinamica* — *Energia fisica* — *Fisica* — *Fisiologia* — *Flora italiana* — *Fulmini e parafulmini* — *Funghi e tartufi* — *Geologia* — *Imbalsamatore* — *Insetti* — *Lepidotteri* — *Luce e colori* —

*Luce e suono — Microscopio — Mineralogia — Naturalista — Ostricoltura — Ottica — Piscicoltura — Pomologia — Protistologia — Selvicoltura — Termodinamica — Tecnica protistologica — Zoologia.*

**Scoltura.** Scoltura italiana antica e moderna, statuaria e ornamentale dell' Archit. Prof. A. MELANI, di pagine XVIII-196, con 56 tav. e 26 fig. intercalate nel testo. 4 —

**Scritture d'affari** (Precetti ed esempi di), per uso delle Scuole tecniche, popolari e commerciali, del Professor D. MAFFIOLI, di pag. VIII-203. . . . . 1 50

**Selvicoltura**, di A. SANTILLI, di pag. VIII-220 e 46 incisioni. . . . . 2 —

**Sericoltura.** — Vedi *Bachi da seta — Gelsicoltura — Filatura — Industria della seta — Microscopio — Tintura della seta.*

**Shakespeare**, di DOWDEN, traduzione di A. BALZANI, di pag. XII-242 . . . . . 1 50

**Siderurgia** (Manuale di), dell'Ing. V. ZOPPETTI, pubblicato e completato per cura dell' Ing. E. GARUFFA, di pag. IV-368, con 220 incisioni. . . . . 5 50

**Sismologia**, del Capitano L. GATTA, di pag. VIII-175, con 16 incisioni e 1 carta . . . . . 1 50

**Soccorsi d'urgenza**, del Dott. C. CALLIANO, di pagine XLI-299, con 6 tavole litografate, 3ª edizione. . 3 —  
— Vedi *Assistenza infermi — Igiene — Medicatura antisettica.*

**Società di Mutuo soccorso** (Manuale Tecnico per le). Norme per l'assicurazione delle pensioni e dei sussidi per malattia e per morte, del Dott. G. GARDENGHI, di pagine VI-152. . . . . 1 50

**Spettroscopio (Lo) e le sue applicazioni**, di R. A. PROCTOR, traduz. con note ed aggiunte di F. PORRO, di pag. VI-178, con 71 incisioni e una carta di spettri. 1 50

**Spirito di vino.** — Vedi *Alcool — Cognac — Liquorista.*

**Sport, giuochi e collezioni.** — Vedi *Arte del nuoto — Biliardo — Cacciatore — Cane — Cavallo — Ceramiche — Ciclista — Codice cavalleresco — Duelante — Dizionario alpino — Dizionario filatelico*

— *Dizionario termini delle corse* — *Filonauta* — *Giardino infantile* — *Ginnastica* — *Ginnastica maschile* — *Ginnastica femminile* — *Giocchi ginnastici per la gioventù e per le scuole* — *Pirotecnica* — *Prealpi bergamasche* — *Raccoglitore di oggetti d'arte* — *Scacchi* — *Scherma italiana*.

**Statica** (Principi di) e loro applicazione alla teoria e costruzione degli strumenti metrici, per l'Ing.

E. BAGNOLI, di pag. VIII-252 con 192 incisioni . . . 3 50

**Statistica**, di F. VIRGILII, di pag. VIII-176 . . . 1 50

**Stemmi**. — Vedi *Araldica*.

**Stenografia**, di G. GIORGETTI e M. TESSAROLI (secondo il sistema Gabelsberger-Noe), 2<sup>a</sup> ediz. (In lav.).

**Stilistica**, del Prof. F. CAPELLO, di pag. XII-164. . . 1 50

— Vedi *Arte del dire* — *Rettorica* — *Bitmica*.

**Storia antica**. Vol. I. *L'Oriente Antico*, di I. GENTILE, di pag. XII-232 . . . 1 50

Vol. II. *La Grecia*, di G. TONIAZZO, di pag. VI-216. 1 50

**Storia e cronologia medioevale e moderna**, in CC tavole sinottiche, di V. CASAGRANDE, 2<sup>a</sup> edizione, di pag. VI-260. . . 1 50

**Storia dell'arte militare antica e moderna**, di V. ROSSETTO, con 17 tavole illustrative, di pagine VIII-504. . . 5 50

**Storia della ginnastica**. — Vedi *Storia*.

**Storia italiana** (Manuale di), di C. CANTÙ, di pagine IV-160. . . 1 50

— Vedi *Risorgimento*.

**Storia della musica**, del Dott. A. UNTERSTEINER, di pag. 300 (vol. doppio). . . 3 —

**Storia naturale dell'uomo e suoi costumi**. — Vedi *Antropologia* — *Etnografia* — *Fisiologia* — *Grafologia* — *Paleoetnologia*.

**Storia dei popoli e miti**. — Vedi *Cristoforo Colombo* — *Errori e pregiudizi* — *Mitologia* — *Mitologia greca* — *Mitologia romana* — *Risorgimento italiano* — *Rivoluzione francese* — *Storia antica* — *Storia e cronologia medioevale e moderna* — *Storia dell'arte militare antica e moderna* — *Storia italiana*.

L. c.

- Strumentazione** (Manuale di), di E. PROUT, traduzione italiana con note di V. RICCI, con 95 esempi, di pag. x-222. . . . . 2 50
- Strumenti ad arco** (Gli) e la musica da camera, del Duca di CAFFARELLI F., di pag. x-235 . . . . 2 50
- Vedi anche *Armonia — Cantante — Pianista*.
- Strumenti metrici.** — Vedi *Metrologia — Statica*.
- Suono.** — Vedi *Luce e suono*.
- Sussidi.** — Vedi *Società Mutuo Soccorso*.
- Tabacco**, del Prof. G. CANTONI, di pag. iv-176, con 6 incisioni. . . . . 2 —
- Tacheometria.** — Vedi *Celerimensura — Telemetria — Topografia — Triangolazioni*.
- Taglio e confezione di biancheria.** — V. *Disegno*.
- Tariffe ferroviarie.** — Vedi *Codice doganale — Trasporti e tariffe*.
- Tartufi e funghi.** — Vedi *Funghi*.
- Tasse di registro, bollo, ecc.** — Vedi *Notaro*.
- Tassidermista.** — Vedi *Imbalsamatore — Naturalista viaggiatore*.
- Tavole logaritmiche.** — Vedi *Logaritmi*.
- Tavole tacheometriche.** — Vedi *Celerimensura — Telemetria — Topografia — Triangolazioni*.
- Tecnica microscopica.** — Vedi *Anatomia microscopica*.
- Tecnica protistologica**, del Prof. L. MAGGI, di pag. xvi-318 (volume doppio). . . . . 3 —
- Vedi *Protistologia*.
- Tecnologia meccanica.** — Vedi *Modellatore meccanico*.
- Tecnologia e terminologia monetaria**, di G. SACCHETTI, di pag. xiv-192 . . . . . 2 —
- Telefono**, di D. V. PICCOLI, di pag. iv-120, con 38 incisioni. . . . . 2 —
- Telegrafia**, di R. FERRINI, di pag. vi-318, con 95 incisioni. . . . . 2 —
- Vedi *Cavi e telegrafia sottomarina*.
- Telemetria, misura delle distanze in guerra**, di G. BERTELLI, di pag. xiii-145, con 12 zincotipie . 2 —
- Tempera e cementazione**, dell'Ing. FADDA, di pagine viii-108, con 20 incisioni . . . . . 2 —

- Teologia.** — Vedi *Bibbia* — *Diritto ecclesiastico* — *Religione e lingua dell'India inglese.*
- Terapeutica** (Manuale di) l'impiego ipodermico e la dosatura dei rimedi del Dott. G. MALACRIDA, di pagine 306 . . . . . 3 —  
— Vedi *Medicatura antisettica.*
- Termodinamica**, di C. CATTANEO, di pag. x-196, con 4 figure . . . . . 1 50
- Terremoti.** — Vedi *Sismo'logia* — *Vulcanismo.*
- Tessitore** (Manuale del), del Prof. P. PINCHETTI, 2<sup>a</sup> edizione riveduta, di pag. xvi 312, con illustrazioni intercalate nel testo . . . . . 3 50
- Testamenti** (Manuale dei), per cura del Dott. L. SERINA, di pag. vi-238 . . . . . 2 50  
— Vedi *Notaio.*
- Tigrè-italiano** (Manuale), con due dizionarietti italiano-tigrè e tigrè-italiano ed una cartina dimostrativa degli idiomi parlati in Eritrea, del Cap. MANFREDO CAMPERIO, di pag. 180 . . . . . 2 50  
— Vedi *Arabo volgare* — *Grammatica galla* — *Lingue dell'Africa.*
- Tintore** (Manuale del), di R. LEPETIT, 3<sup>a</sup> ediz., di pagine x-279, con 14 incisioni (vol. doppio) . . . . . 4 —
- Tintura della seta**, studio chimico tecnico, di T. PASSCAL, di pag. xvi-432 . . . . . 5 —
- Tipografia.** — Guida per chi stampa e fa stampare. — Compositori e Correttori, Revisori, Autori ed Editori, di S. LANDI, di pag. 280 . . . . . 2 50  
— Vedi *Compositore-tipografo.*
- Topografia e rilievi.** — Vedi *Cartografia* — *Catasto italiano* — *Celerimensura* — *Compensazione degli errori* — *Curve* — *Disegno topografico* — *Estimo rurale* — *Geometria pratica* — *Regolo calcolatore* — *Telemetria* — *Triangolazioni topografiche e triangolazioni catastali.*
- Tornitore meccanico** (Guida pratica del), ovvero sistema unico per calcoli in generale sulla costruzione di viti e ruote dentate, arricchita di oltre 100 problemi risolti, di S. DINARO, di pag. 164. . . . . 2 —
- Trasporti, tariffe, reclami ferroviari ed operazioni doganali.** Manuale pratico ad uso dei com-

- mercianti e privati, colle norme per l'interpretazione delle tariffe e disposizioni vigenti, per A. G. BIANCHI, con una carta delle reti ferroviarie italiane, di pagine XVI-152 . . . . . 2 —
- Travi metallici composti** (Momenti resistenti, pesi dei), di E. SCHENCK, pagine XL-188, 10 figure e tabella per chiodatura . . . . . 3 50
- Triangolazioni topografiche e triangolazioni catastali**, dell'Ing. O. JACOANGELI. Modo di fondarle sulla rete geodetica, di rilevarne e calcolarle, di pagine XIV-240, con 32 incisioni, 4 quadri degli elementi geodetici, 32 modelli esemplificati pei calcoli trigonometrici e tavole ausiliarie . . . . . 7 50
- Vedi *Cartografia* — *Celerimensura* — *Disegno topografico* — *Geometria pratica* — *Telemetria*.
- Trigonometria.** — Vedi *Geometria metrica*.
- Ufficiale** (Manuale per l') del Regio Esercito italiano, di U. MORINI, di pag. XX-388 . . . . . 3 50
- Unità assolute.** Definizione, Dimensioni, Rappresentazione, Problemi, dell'Ing. G. BERTOLINI, di p. X-124-44. 2 50
- Uva passa** (Industria dell') e della essiccazione delle frutta e degli ortaggi, Prof. L. PAPARELLI. (In lavoro).
- Uve da tavola.** Varietà, coltivazione e commercio, del Dott. D. TAMARO. (In lavoro).
- Valli lombarde**, di SCOLARI. — Vedi *Dizionario alpino*.
- Valori pubblici** (Manuale per l'apprezzamento dei) e per le operazioni di Borsa, Dott. F. PICCINELLI, di pag. XIV-236 . . . . . 2 50
- Vedi *Debito pubblico*.
- Velocipedista.** — Vedi *Ciclista*.
- Ventilazione.** — Vedi *Riscaldamento*.
- Verbi greci anomali** (I), di P. SPAGNOTTI, secondo le Grammatiche di CURTIUS e INAMA, di pag. XXIV-107. 1 50
- Vernici, lacche, mastici, inchiostri da stampa, ceralacche e prodotti affini.** (Fabbricazione delle), dell'Ing. UGO FORNARI, di pag. VIII-262 . . . . . 2 —
- Veterinaria.** — Vedi *Alimentazione del bestiame* — *Bestiame* — *Cane* — *Cavallo* — *Igiene veterinaria* — *Porcicoltura* — *Zootecnia*.

- Vino** (II), di G. GRAZZI-SONCINI, di pag. xvi-152. . . . . 2 —
- Viticultura od enologia.** — Vedi *Alcool — Analisi del vino — Cantiniere — Cognac — Enologia — Enologia domestica — Liquorista — Malattie ed alterazioni dei vini — Uva passa — Uve da tavola — Vino — Viticultura.*
- Viticultura.** Precetti ad uso dei Viticoltori italiani, del Prof. O. OTTAVI, rived. ed ampliata da A. STRUCCHI, 3<sup>a</sup> ediz., di pag. viii-184 e 22 incisioni . . . . . 2 —
- Volapük** (Dizionario italiano-volapük), preceduto dalle Nozioni compendiose di grammatica della lingua, del Prof. C. MATTEI, secondo i principii dell'inventore M. SCHLEYER, ed a norma del *Dizionario Volapük* ad uso dei francesi, del Prof. A. KERCKHOFFS, di pag. xxx-198. 2 50
- Volapük** (Dizion. volapük-italiano), del Prof. C. MATTEI, di pag. xx-204 . . . . . 2 50
- Manuale di conversazione e raccolta di vocaboli e dialoghi italiani-volapük, per cura di M. ROSA TOMMASI e A. ZAMBELLI, di pag. 152 . . . . . 2 50
- Vulcanismo**, del Capitano L. GATTA, di pag. viii-268, con 28 incisioni . . . . . 1 50
- Zoologia.** — Vedi *Anatomia e fisiologia comparate — Animali parassiti dell'uomo — Animali da cortile — Apicoltura — Bachi da seta — Batteriologia — Bestiame — Cane — Cavallo — Coleotteri — Colombi — Coniglicoltura — Ditteri — Embriologia e morfologia generale — Imbalsamatore — Insetti nocivi — Insetti utili — Lepidotteri — Naturalista viaggiatore — Ortotteri — Ostricoltura e mitilicoltura — Piscicoltura — Pollicoltura — Porcicoltura — Protistologia — Tecnica protistologica — Zoologia.*
- Zoologia**, Proff. E. H. GIGLIOLI e G. CAVANNA, 3 vol.:  
 I. Invertebrati, di pag. 200, con 45 figure . . . . . 1 50  
 II. Vertebrati. Parte I, Generalità, Ittiopsidi (Pesci ed Anfibi), di pag. xvi-156, con 33 incisioni. . 1 50  
 III. Vertebrati. Parte II, Sauropsidi, Teriopsidi (Rettili, Uccelli e Mammiferi), p. xvi-200 con 22 inc. 1 50
- Zeonosi**, del Dott. B. GALLI VALERIO, di pag. xv-227 1 50
- Zeotecnica**, del Prof. G. TAMPELINI, p. viii-297, con 52 inc. 2 50

## INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI

Acqua C. Microscopio. . . pag.	30
Adler G. Eserc. di lingua ted. . .	17
Aducco A. Chimica agraria. . .	10
Airy G. B. Gravitazione . . . .	22
Alberti F. Il bestiame e l'agri- coltura. . . . .	7
Albicini G. Diritto civile. . . .	13
Abbo P. Arte del nuoto . . . .	6
Albini G. Fisiologia . . . . .	18
Alessandri P. E. Analisi volu- metrica . . . . .	4
— Infezione, Disinfezione . .	23
— Farmacista (Manuale del). .	17
Allori A. Dizionario eritreo. . .	14
Aloi A. Olivo ed Olio. . . . .	31
Ambrosoli S. Numismatica . .	31
— Letteratura islandese . . .	25
— Monete greche. . . . .	30
Amezaga (De). Man. del Marino	28
Antilli A. Disegno geometrico. .	13
Appiani G. Colori e vernici. . .	10
Arlia C. Dizion. Bibliografico. .	14
Arti grafiche, ecc. . . . .	6
Aschieri F. Geometria proiet- tiva dello spazio . . . . .	20
— Geometria proiettiva del piano e della stella . . . .	20
— Geometria descrittiva . . .	20
— Geometria analitica del piano. . . . .	20
— Geom. analit. dello spazio	20
Azzoni F. Debito pubblico ita- liano. . . . .	12

Baccarini P. Malattie critto- game. . . . . pag.	27
Bagnoli. Statica. . . . .	35
Balfour-Stewart. Fisica . . . .	18
Ball J. Alpi (Le) . . . . .	4
Ball R. Stawell. Meccanica . .	28
Ballerini O. Fiori artificiali . .	18
Balzani A. Shakespeare. . . .	37
Barpi U. Igiene veterinaria. .	22
— Abitazioni animali dome- stici. . . . .	3
Barth M. Analisi del vino. . .	4
Bellio V. Mare (Il). . . . .	28
— Cristoforo Colombo. . . .	12
Bellotti G. Luce e colori. . . .	27
Belluomini G. Cubatura legnami	12
— Peso dei metalli. . . . .	33
— Falegname ed ebanista . .	17
— Manuale dell'Operaio . . .	3
— Fonditore . . . . .	18
Benetti J. Meccanica . . . . .	28
Bergamaschi O. Ragioneria in- dustriale . . . . .	35
Bernardi G. Armonia . . . . .	6
Bertelli G. Disegno topografico	14
— Telemetria . . . . .	39
Bertolini F. Storia risorgimen- to italiano . . . . .	30
Bertolini G. Unità assolute. . .	41
Besta R. Anatomia e fisiologia comparata . . . . .	5
Bettei V. Morfologia greca . .	31
Bettoni E. Piscicoltura . . . .	33

- Biagi G. Bibliotec. (Man. del) 8  
 Bianchi A. G. Trasporti, tariffe,  
   reclami, oper. doganali . . 40  
 Bignami-Sormani. Diz. Alpino . . 14  
 Bisconti A. Eserc. gramm. greca 17  
 Bock. Igiene privata . . . . . 22  
 Boito C. Disegno (Princ. del). 13  
 Bombicci L. Mineral. generale 30  
 — Mineralogia descrittiva . . 30  
 Bonacini C. Fotografia orto-  
   cromatica . . . . . 19  
 Bonetti E. Disegno, taglio e  
   confezione di biancheria. . 14  
 Bonizzi P. Anim. da cortile . . 5  
 — Colombi domestici . . . . . 10  
 Borletti F. Celerimensura . . . 9  
 Boselli E. Gioielleria e Oref. 21-32  
 Brigiuti R. Letterat. egiziana. 24  
 Brown H. T. 500 Meccanismi . 29  
 Bruni F. Tartufi e funghi. . . 19  
 Bruni E. Imposte dirette. . . 23  
 — Contabilità dello Stato . . 11  
 — Catasto italiano . . . . . 9  
 — Codice doganale . . . . . 10  
 — Legislazione rurale. . . . . 24  
 — Ricchezza mobile . . . . . 36  
 Burali-Forti. Logica matematica 27  
 Buttari F. Il saggiaiore . . . . 33  
 Caffarelli F. Strumenti ad arco 39  
 Calliano C. Soccorsi d'urgenza 37  
 — Assistenza infermi . . . . . 6  
 Camperio M. Manuale Tigrè-  
   Italiano . . . . . 40  
 Canestrini E. Fulmini e paraf. 19  
 Canestrini G. Apicoltura . . . . 5  
 — Antropologia . . . . . 5  
 Canestrini G. e R. Batteriologia 7  
 Cantamessa F. Alcool . . . . . 4  
 Cantoni C. Logica . . . . . 27  
 — Psicologia . . . . . 33  
 Cantoni G. Fisica . . . . . 18  
 — Tabacco (Il) . . . . . 39  
 — Prato (Il) . . . . . 34  
 — Frumento e Mais . . . . . 19  
 Cantoni P. Igroscopi, Igrome-  
   tri, Umidità atmosferica . . 22  
 Cantù C. Storia italiana . . . . 38  
 Capello F. Rettorica . . . . . 35  
 — Stilistica . . . . . 33  
 Cappelletti L. Letterat. spagn.  
   e portoghese . . . . . 25  
 Carazzi D. Ostricoltura . . . . 32  
 — Tecnica microscopica . . . 5  
 Carega di Muricce F. Agronomia 4  
 Carega di Muricce F. Estimo  
   rurale . . . . . pag. 17  
 Carnevali. Scienza di finanze. 36  
 Carraroli A. Igiene rurale . . . 22  
 Casagrandi V. Storia e cron. 33  
 Casali A. L'Humus . . . . . 22  
 Cattaneo C. Dinamica element. 12  
 — Termodinamica . . . . . 40  
 Cattaneo G. Embriologia e  
   morfologia . . . . . 16  
 Cavanna G. Zoologia . . . . . 42  
 Celoria G. Astronomia . . . . . 6  
 Cencelli-Perti A. Macchine agr. 27  
 Cereti P. A. Esercizi latini . . 17  
 Cerruti F. 500 meccanismi. . . 29  
 Cettolini S. Malattie dei vini. 27  
 Chiesa C. Logismografia . . . . 27  
 Ciampoli D. Letterature slave 25  
 Cignoni A. Ing. navale (Pron-  
   tuario dell') . . . . . 23  
 Cinquini A. Fonologia greca . 18  
 Claudi C. Prospettiva . . . . . 35  
 Colombo G. Ingegn. civile. . . 23  
 — Elettricista (Manuale dell') 15  
 Comboni E. Analisi del vino . 4  
 Concarì T. Grammatica ital. . 22  
 Consoli S. Fonologia latina . 18  
 — Letter. Norveg. e Danese 25  
 Conti. Giardino infantile . . . 20  
 Contuzzi F. P. Diritto costituz. 13  
 — Diritto internaz. privato . 13  
 — Diritto internaz. pubblico 13  
 Cossa L. Economia politica . 15  
 Cova E. Disegno, taglio, ecc. 14  
 Cremona I. Alpi (Le) . . . . . 4  
 Crotti F. Compens. degli errori 10  
 Cust. Relig. e lingue dell'India 35  
 — Lingue d'Africa . . . . . 26  
 Dal Piaz di Prato. Cognac . . . 10  
 Damiani. Lingue straniere . . 26  
 De Amezaga. Mar. mil. e merc. 28  
 De Brun A. Contab. comunale 11  
 De Gregorio G. Glottologia . . 21  
 De Gubernatis A. Mitol. comp. 30  
 — Letteratura indiana . . . . 25  
 — Relig. e lingue dell'India. 35  
 — Lingue d'Africa . . . . . 26  
 Del Lupo P. Pomologia artific. 34  
 De Marchi L. Meteorologia . . 29  
 — Climatologia . . . . . 10  
 De Mauri L. Raccoglitori og-  
   getti d'arte . . . . . 35  
 — Ceramiche, majoliche, ecc. 9  
 De Sterlich. Arabo volgare . . 5

Dib Khaddag. Arabo volg. pag. 5	Galletti E. Geografia . . . pag. 20
Di Caffarelli F. Strum. ad arco 39	Galli-Valerio B. Zoonosi . . . 42
Di Maio F. Pirotecnica. . . . . 33	Gallizia P. Resistenza di mater. 35
Dinaro S. Tornitore meccanico 40	Gardenghi G. Soc. di Mutuo Socc 37
Dizionario universale 4 lingue. 15	Garetti A. Notaro (Manuale del) 31
Dowden. Shakspeare . . . . . 37	Garnier-Valletti. Pomologia . . 34
Doyen C. Litografia. . . . . 26	Garollo G. Atlante geografico 7
Enciclopedia Hoepli. . . . . 16	— Atl. geogr.-stor. dell'Italia. 6
Erede G. Geom. pratica. . . . . 20	— Dizionario geografico . . . 14
Errera A. Piccole industrie. . 33	— Prontuario di geografia. . 34
Fabris G. Olii. . . . . 31	Garuffa E. Orologeria . . . . . 32
Fadda. Tempera cementazione 39	— Siderurgia. . . . . 37
Falcone C. Anat. topografica 5	Gaslini A. Prodotti del Tropico. 34
Faralli G. Igiene pubblica . . . 22	Gatta L. Sismologia. . . . . 37
Fenini C. Letteratura italiana. 25	— Vulcanismo . . . . . 42
Ferrari D. Arte (L') del dire. . . 6	Gautero G. Macchinista e fuoch. 27
Ferrini C. Diritto romano . . . 13	Geikie A. Geografia fisica . . . 20
— Il Digesto. . . . . 12	— Geologia. . . . . 20
Ferrini R. Elettricità . . . . . 15	Gelcich E. Cartografia . . . . . 9
— Elettricista (Manuale dell') 15	— Ottica. . . . . 32
— Energia fisica. . . . . 16	Gelli J. Biliardo . . . . . 8
— Galvanoplastica. . . . . 19	— Codice cavalleresco. . . . . 10
— Riscaldamento e ventilaz. 33	— Dizionario filatelico . . . 14
— Telegrafia. . . . . 39	— Duellante . . . . . 15
Fiorilli C. Omero . . . . . 31	— Ginnastica maschile . . . 20
Foresti A. Mitologia greca. 30	— Scherma. . . . . 36
Vol. I Divinità e vol. II Eroi	Gentile I. Archeologia dell'arte 5
— Mitologia romana. . . . . 20	— Geografia classica . . . . . 20
Fornari U. Vernici e lacche. . . 41	— Storia antica (Oriente) . . 33
— Luce e suono. . . . . 27	Gestro R. Naturalista viaggiat. 31
— Il calore. . . . . 9	— Imbalsamatore. . . . . 23
Foster M. Fisiologia . . . . . 18	Giglioli E. H. Zoologia . . . . 42
Franceschi G. Cacciatore . . . 8	Gioppi L. Crittografia . . . . . 12
— Concia pelli. . . . . 11	— Dizionario fotografico . . 14
— Conserve alimentari . . . 11	Giordani G. Propriet. di case. 34
Franceschini F. Insetti utili. . 23	Giorgetti G. Stenografia . . . 33
— Insetti nocivi . . . . . 23	Giori E. Disegno industriale. 13
Friedmann S. Lingua gotica . 25	— Meccanico. . . . . 23
Friso L. Etica. . . . . 17	Gitti V. Computisteria . . . . . 11
— Filosofia morale. . . . . 18	— Ragioneria . . . . . 35
Fumagalli G. Paleografia. . . 33	Gladstone W. E. Omero . . . 31
— Bibliotecario . . . . . 8	Gnecchi F. Monete romane . . 30
Fumi F. G. Sanscrito. . . . . 36	Goffi V. Disegnat. meccanico. 13
Funaro A. Concimi (I) . . . . . 11	Gorini G. Colori e vernici. . . 10
Gabba L. Chimico (Man. del). 10	— Concia di pelli. . . . . 11
— Seta (Industria della). . . 23	— Conserve alimentari . . . 11
— Adulterazione e falsifica-	— Metalli preziosi . . . . . 29
zione degli alimenti. . . . . 3	— Olii . . . . . 31
Gabelsberger-Noe. Stenografia. 33	— Piante industriali. . . . . 33
Gabrielli F. Giuochi ginnastici 21	— Pietre preziose. . . . . 33
Gagliardi E. Interesse e sconto 23	Gorra E. Lingue neo-latine. . 26
Galante A. Ciclista. . . . . 10	— Morfologia italiana. . . . . 31
Galassini A. Macchine per cu-	Grassi F. Magnetismo . . . . . 27
cire e da ricamare. . . . . 27	Grazzi-Soncini G. Vino (II) . . 42

- Griffini A. Coleotteri italiani . 10  
 — Lepidotteri italiani . . . . . 24  
 — Ortotteri italiani . . . . . 32  
 Grothe E. Filatura, tessitura . 18  
 Grove G. Geografia . . . . . 20  
 Guaita L. Colori e pittura . . 10  
 Hoepli U. Enciclopedia . . . . 16  
 Hooker I. D. Botanica . . . . . 8  
 Hugues L. Esercizi geografici 17  
 Imperato F. Attrezzatura navi 7  
 Inama V. Letteratura greca . . 25  
 — Grammatica greca . . . . . 21  
 — Filologia classica . . . . . 18  
 — Esercizi greci . . . . . 17  
 Issel A. Naturalista viaggiat. 31  
 Jacoangeli O. Triangolazioni  
 topografiche e catastali . . 41  
 Jenkin F. Elettricità . . . . . 15  
 Jevons W. Stanley. Econ. polit. 15  
 — Logica . . . . . 27  
 Jona E. Cavi telegr. sottomar. 9  
 Jones E. Calore (II) . . . . . 9  
 — Luce e suono . . . . . 27  
 Kiepert R. Atlante geogr. univ. 7  
 — Esercizi geografici . . . . . 17  
 Kopp W. Antich. priv. dei Rom. 5  
 Kröhnke G. H. A. Curve . . . . 12  
 La Leta B. M. Cosmografia . . 11  
 — Gnomonica . . . . . 21  
 Lami V. — Vedi Müller . . . . 29  
 Landi D. Disegno di proje-  
 zioni ortogonali . . . . . 14  
 Landi S. Tipografia . . . . . 40  
 — Compositore-tipografo . . 11  
 Lange O. Letteratura tedesca 25  
 Leoni B. Lavori di terra . . . . 24  
 Lepetit R. Tintore . . . . . 40  
 Levi C. Costruzioni . . . . . 17  
 Licciardelli G. Coniglicoltura  
 pratica . . . . . 11  
 Lignarolo M. Macchin. navale. 27  
 — Doveri del macchinista . . 15  
 Lioy P. Ditteri italiani . . . . 14  
 Lockyer I. N. Astronomia . . . . 6  
 Lombardini A. Anatomia pitt. 5  
 Lombroso C. Grafologia . . . . 21  
 Loria L. Curve (Tracc. delle) . . 12  
 — Macchinista e fuochista . . 27  
 Loris. Diritto amministrativo 13  
 — Diritto civile . . . . . 13  
 Lovera R. Gramm. greca mod. 21  
 — Grammatica rumena . . . . 22  
 Maffioli D. Diritti e doveri . . 12  
 — Scritture d'affari . . . . . 37  
 Maggi L. Protistologia . . pag. 35  
 — Tecnica protistologica . . 39  
 Malacrida G. Materia medica . 28  
 — Terapeutica . . . . . 40  
 Malfatti B. Etnografia . . . . 17  
 Manetti L. Caseificio . . . . . 9  
 Mantovani G. Psicologia fisio-  
 logica . . . . . 35  
 Marazza E. Industria stearica 23  
 — Saponeria . . . . . 35  
 Marcel C. Lingue straniere . . 26  
 Marchi E. Porcicoltura . . . . 34  
 Marcillac P. Letteratura franc. 24  
 Marciac P. Ingegneria civile. 23  
 Mastriqli L. Cantante . . . . . 9  
 — Pianista . . . . . 33  
 Mattei C. Volapük (Dizion.) . . 42  
 Mazzoccolo E. Legge comunale 24  
 — Legge (Appendice alla) . . 24  
 Mazzocchi L. Calci e cementi 8  
 Melani A. Scoltura italiana . . 37  
 — Architettura italiana . . . 6  
 — Pittura italiana . . . . . 34  
 — Decoraz. e ind. artistiche 12  
 — Ornataista . . . . . 32  
 Mercanti F. Animali parassiti 5  
 Mina G. Modellatore meccanico 30  
 Molina R. Esplosivi . . . . . 17  
 Moreschi N. Antichità private  
 dei Romani . . . . . 5  
 Morgana M. Grammatica olan-  
 dese . . . . . 22  
 Morini U. Manuale dell'ufficiale 41  
 Muffone G. Fotografia . . . . 19  
 Müller L. Metrica dei Greci e  
 dei Romani . . . . . 29  
 Müller O. Logaritmi . . . . . 26  
 Murari R. Ritmica . . . . . 36  
 Negrin C. Pront. per le paghe . . 32  
 Nenci T. Bachi da seta . . . . . 7  
 Niccoli. Econ. dei fabbr. rurali 15  
 Olivari G. Filonauta . . . . . 13  
 Olmo C. Diritto ecclesiastico . 13  
 Orlandi G. Celerimensura . . . . 9  
 Ottavi O. Enologia . . . . . 16  
 — Viticoltura . . . . . 42  
 Ottino G. Bibliografia . . . . . 8  
 Pagani C. Assicuraz. sulla vita 6  
 Paganini A. Letteratura franc. 24  
 — Letteratura tedesca . . . . 25  
 Palumbo R. Omero . . . . . 31  
 Panizza F. Aritmetica razion. 6  
 — Aritmetica pratica . . . . . 6  
 Paoloni P. Disegno assonomet. 13

- Paparelli S. Uva passa e frutta 41  
 Parietti E. Igiene privata . . . 22  
 Pascal. Tintura seta . . . . . 40  
 Pascal E. Calcolo differenziale. 8  
 — Calcolo integrale . . . . . 8  
 — Determinanti . . . . . 12  
 — Esercizi . . . . . 8-16  
 — Funzioni ellittiche . . . . . 19  
 Pasqualis G. Filatura seta. . . 18  
 Pattacini G. Conciliatore. . . 11  
 Pavesi A. Chimica . . . . . 9  
 Pavia L. Grammatica tedesca 22  
 — Grammatica inglese . . . . 21  
 — Grammatica spagnuola . . 22  
 Pedicino N. A. Botanica . . . . 8  
 Percossi R. Calligrafia . . . . 8  
 Perdoni T. Idraulica. . . . . 22  
 Petri L. Computisteria agraria 11  
 Petzholdt. Bibliotecario . . . . 8  
 Piazzoli E. Illuminazione elett. 22  
 Piccinelli F. Valori pubblici. . 41  
 Piccoli D. V. Telefono. . . . . 39  
 Pilo M. Estetica . . . . . 17  
 Pincherle S. Algebra elem. . . . 4  
 — Algebra complementare. I. 4  
 — Equazioni . . . . . 16  
 — Esercizi di geometria . . . 17  
 — Esercizi sull'algebra com-  
 plementare. . . . . 16  
 — Geom. metrica e trigonom. 20  
 — Geometria pura . . . . . 20  
 Pinchetti P. Tessitore . . . . . 40  
 Pizzi I. Letteratura persiana. 25  
 Poggi T. Aliment. del bestiame 4  
 Poloni G. Magnetismo ed elet. 27  
 Pompilio. Panificazione. . . . 33  
 Porro F. Spettroscopio. . . . . 37  
 — Gravitazione . . . . . 22  
 Pozzi G. Regolo calcolatore e  
 sue applicazioni . . . . . 35  
 Prat G. Gramm. francese. . . . 21  
 — Esercizi di traduzione . . 17  
 Proctor R. A. Spettroscopio. . 37  
 Prout E. Strumentazione. . . . 39  
 Pucci A. Frutta minori . . . . 19  
 — Piante e fiori. . . . . 33  
 Rabbeno A. Mezzeria . . . . . 29  
 Racioppi F. Ordinamento degli  
 Stati liberi d'Europa . . . . 32  
 — degli Stati fuori d'Europa 32  
 Raina M. Logaritmi. . . . . 26  
 Ramorino F. Letterat. romana 25  
 Regazzoni I. Paleoeetnologia. . 33  
 Repossi A. Igiene scolastica . 22  
 Restori A. Letter. provenz. pag. 25  
 Revel A. Letteratura ebraica. 24  
 Ricci A. Marmista. . . . . 28  
 Ricci V. Strumentazione. . . . 39  
 Righetti E. Asfalto. . . . . 6  
 Roda Flli. Floricoltura . . . . 18  
 Roscoe H. E. Chimica . . . . . 9  
 Rossetto V. Arte militare. . . 33  
 Rossi G. Costruttore navale . 12  
 Rota G. Ragion. cooperative 35  
 Sacchetti G. Tecnologia, termi-  
 nologia monetaria. . . . . 39  
 Sanarelli. Igiene del lavoro. . 22  
 Sansoni F. Cristallografia . . . 12  
 Santilli. Selvicoltura. . . . . 37  
 Sartori G. Latte, cacio, burro. 24  
 — Caseificio. . . . . 9  
 Sartori L. Industria della carta 23  
 Sassi L. Ricettario fotografico 36  
 — Fotocromatografia . . . . 18  
 Savorgnan. Coltiv. piante tess. 10  
 Scartazzini G. A. Dantologia. . 12  
 Schenck E. Travi metallici. 30-41  
 Scolari C. Dizionario alpino . 14  
 Secco-Suardo. Rist. dei dipinti. 36  
 Seghieri A. Scacchi . . . . . 36  
 Serina L. Testamenti . . . . . 40  
 Sernagiotto R. Enologia . . . . 16  
 Sessa G. Dottrina popolare. . 15  
 Severi A. Monogrammi. . . . . 31  
 Siber-Millot C. Molini (Ind. dei) 30  
 Solazzi E. Letter. inglese . . . 25  
 Solerio G. P. Rivoluz. francese 36  
 Soli G. Didattica . . . . . 12  
 Sormani G. Igiene privata. . . 22  
 Spagnotti P. Verbi greci . . . . 41  
 Spataro D. Fognatura cittadina 18  
 Stoppani A. Geogr. fisica . . . 20  
 — Geologia. . . . . 20  
 — Prealpi bergamasche. . . 34  
 Stoppato A. Diritto penale. . . 13  
 Stoppato L. Fonologia italiana 18  
 Strafforello G. Alimentazione. 4  
 — Errori e pregiudizi . . . . 16  
 — Letteratura americana . . 24  
 Straticò A. Letteratura alba-  
 nese . . . . . 24  
 Strucchi A. Cantiniere . . . . . 9  
 — Enologia. . . . . 16  
 — Viticoltura . . . . . 42  
 Tacchini A. Metrologia . . . . 29  
 Tamaro D. Frutticoltura. . . . 19  
 — Gelsicoltura . . . . . 19  
 — Orticoltura . . . . . 32

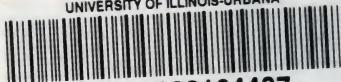
Tamaro D. Uve da tavola. <i>pag.</i> 41	Venturoli G. Conserve alimen. 11
Tampelini G. Zootechnia. . . . . 42	Vidari E. Diritto commerciale 13
Tessaroli M. Stenografia. . . . . 38	— Mandato commerciale . . . 27
Thompson E. M. Paleografia . 33	Virgilii F. Statistica . . . . . 33
Tioli L. Acque min. e cure . . . 3	Viterbo E. Grammatica e Di-
Tommasi M. R. Volapük . . . . 42	zion. del Galla (Oromonica) 21
Toniazzo G. Storia antica (La	Volpini C. Cavallo . . . . . 9
Grecia) . . . . . 33	— Dizionario delle corse. . . 15
Tozer H. F. Geografia classica 20	Webber E. Dizion. tecnico ita-
Trambusti A. Igiene del lavoro 22	liano-tedesco-francese-ingl. 15
Trevisani G. Pollicoltura . . . . 34	Wolf R. Malattie crittogamiche 27
Tribolati F. Araldica (Gramm.) 5	Zambelli A. Manuale di con-
Triconi E. Medic. antisettica . 29	versaz. italiano-volapük . . 42
Untersteiner. Stor. della musica 38	Zambler A. Medic. antisettica. 29
Valletti F. Ginnast. femminile 20	Zampini S. Bibbia (Man. della) 8
— Storia della ginnastica. . 20	Zigány-Arpád. Letter. ungher. 25
Valmaggi L. Grammat. latina. 22	Zoppetti V. Arte mineraria . . 6
Venturoli G. Concia pelli. . . . 11	— Siderurgia. . . . . 37







UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA



3 0112 102164487